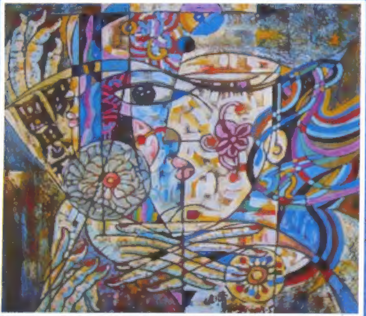
مغرب کے تنقیدی اصول

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی



مقتدرہ قومی زبان

پاکستان

مغرب کے تنقیدی اصول

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی

مقتدرہ قومی زبان ٭ پاکستان
۲۰۱۲ء

جملہ حقوق بحق مقتدرہ محفوظ ہیں

سلسلہ مطبوعات مقتدرہ: ۱۶۰

عالمی معیاری کتاب نمبر: ISBN ۹۷۸-۹۶۹-۴۷۴-۳۰۱-۱

طبع اول	۱۹۸۷ء
طبع دوم	۱۹۹۴ء
طبع سوم	۲۰۰۲ء
طبع چہارم	۲۰۰۵ء
طبع پنجم	۲۰۰۵ء
طبع ششم	۲۰۰۸ء
طبع ہفتم	۲۰۱۲ء
تعداد	ایک ہزار
قیمت	۳۰۰ روپے
کمپوزنگ	طاہر محمود
پروف خوانی	نور محمد خاور
فنی تدوین	عبدالرحیم خان
طابع	میسرز ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی
سرورق	محمد رضوان عزیز کیانی
اہتمام طباعت و سرورق	تجمل شاہ
ناشر	**ڈاکٹر انوار احمد**

(صدر نشین)

مقتدرہ قومی زبان

ایوانِ اردو، پطرس بخاری روڈ

ایچ-۸/۴، اسلام آباد، پاکستان

فون: ۰۵۱-۹۲۵۰۳۱۱-۱۲-۱۳

ای میل: nlapak@apollo.net.pk

عرضِ ناشر

اردو میں اب تو مغربی تنقید کے حوالے سے بعض اہم کتب موجود ہیں، مگر ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کی کتاب ''مغرب کے تنقیدی اصول'' کو اس سلسلے کے اولیں ماخذ کی حیثیت حاصل ہے، شاید اس لیے اس موضوع پر مواد کی تلاش میں دلچسپی رکھنے والوں کی یادداشت میں اس کتاب کا نام جذب ہو چکا ہے۔ میرے پیش رو پروفیسر فتح محمد ملک نے مقتدرہ قومی زبان سے اس کی اشاعت کے موقع پر لکھا تھا:

> ''ہر معاشرہ اپنی معاشرتی اقدار اور ماحول کے مطابق تنقیدی پیمانے مقرر کرتا ہے۔ 'مغرب کے تنقیدی اصول' بنیادی طور پر درسی ضروریات کے پیش نظر لکھی گئی ہے۔ امید ہے کہ یہ کتاب ادب کے طلبہ کے لیے کارآمد ثابت ہوگی۔''

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نہ صرف شاعر تھے، بلکہ ایک اہم ناقد تھے، تاہم حقیقت میں وہ بہت مہربان استاد تھے۔ ان کو اس کتاب کی صورت میں طالب علم ان کے مہربان لمس کو محسوس کر سکیں گے۔

——— انوار احمد

پیش لفظ

بنیادی طور پر میں نے یہ کتاب طالب علموں کی ضروریات کے پیش نظر تالیف کی ہے۔ اردو میں اس موضوع پر پہلے بھی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ میری یہ کاوش پہلی کاوش نہیں ہے۔ اس کے باوجود یہ کتاب سب سے پہلی تفصیلی کتاب ضرور ہے۔ لیکن میں نے جن ناقدوں کو چنا ہے اور ان کے جو خیالات و تصورات اس کتاب میں پیش کیے ہیں، انھیں زیادہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ محض اس اعتبار سے یہ کتاب اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔

یہ کتاب مغربی تنقید کی تاریخ نہیں ہے۔ میں نے کچھ ناقد چن لیے ہیں اور انھیں زمانی ترتیب سے پیش کر دیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو ادب کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے مغربی تنقید کے ارتقا کے مطالعہ سے زیادہ تنقیدی اصولوں کا مطالعہ کارآمد ہے۔ اسی سبب سے میں نے ادبی مطالعہ کے ان بنیادی سوالات کو پیش نظر رکھا ہے جو زمانی و مکانی قیود سے ماورا ہر عہد میں دہرائے جاتے رہے ہیں۔ مثلاً صداقت، اخلاقیات و جمالیات کی بنیادی قدروں کے اعتبار سے ادبی تخلیق کے متعلق یہ سوال کہ ادب کا صداقت، اخلاقیات اور جمالیات سے کیا رشتہ ہے؟ یا یہ کہ پوری انسانی زندگی میں ادب کا کیا مقام اور منصب ہے؟ نیز یہ کہ ادبی تخلیق کس طرح ہوتی ہے؟ اس کے اثرات کیا ہوتے ہیں؟ دیگر انسانی کاوشوں کے ساتھ اور ان سے الگ اس کی کیا حیثیت ہے، وغیرہ۔ اسی ذیل میں ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب کے نظریات بھی آ جاتے ہیں۔ کتاب کی ترتیب کے وقت اسی قسم کے سوالات میرے پیش نظر تھے اور اسی لیے افلاطون سے لے کر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک میں نے نمائندہ ناقدین کو لے کر ادب کے متعلق مختلف نقطہ ہائے نظر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی مفہوم میں میں نے یہ کہا ہے کہ یہ کتاب تنقیدی نظریات کے ارتقا کی تاریخ نہیں ہے۔ اس میں مختلف تنقیدی نظریات پیش کیے گئے ہیں۔ ان نظریات کو پیش کرتے وقت میں نے ان بحثوں کو جو مغربی ادب کے متعلق تھیں، نظر انداز کر دیا ہے اور محض اصولوں کے ذکر پر اکتفا کیا ہے۔

تنقید پر جو کتابیں انگریزی میں موجود ہیں ان میں بالعموم ایڈگر ایلن پو کا ذکر نہیں ملتا۔ پو کے نظریات کے زیر اثر فرانس میں علامتیت (Symbolism) اور انگلستان میں ادب برائے ادب کے نظریات نے فروغ پایا۔ ادبی تنقید کے جدید رجحانات پر اس امریکی ناقد کا اثر اتنا نمایاں ہے کہ اس کے ذکر کے بغیر مغربی تنقید کی کوئی کتاب مکمل نہیں ہو سکتی۔ اس لیے میں نے ایڈگر ایلن پو پر اس کتاب میں ایک باب کا اضافہ کیا ہے۔

اس کتاب کی ترتیب میں میں نے جن چند انگریزی کتابوں سے استفادہ کیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

1. The Making of Literature by Scool Jamesy
2. Critical approaches to Literature by David Daiches
3. Literary Criticism in antiquit byJ.W.Athins
4. The literary Critics by George Watson
5. Literary Criticism by william K. Wimsatt Jr. and cleanth books

ان کتابوں کے علاوہ میں نے مختلف ناقدوں کی اصل تحریروں پر بھی نظر ڈالی ہے۔

اس کتاب کے قارئین سے میری ایک گزارش ہے اور وہ یہ کہ ہمیں یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ خواہ یہ مغرب کے تنقیدی اصول و نظریات کتنے ہی آفاقی کیوں نہ معلوم ہوں، وہ اسی نظامِ فکر اور فلسفہ زندگی سے پیدا ہوئے ہیں جس کا مرہون منت مغرب کا ادب ہے۔ یہاں اس بحث کو نہ اٹھائیے کہ کیا ادب کی تخلیق کے لیے کوئی نظامِ فکر یا فلسفہ زندگی ضروری ہے؟ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں۔ مگر ادب بعض میلانات اور رجحانات کی عکاسی ضرور کرتا ہے اور یہ میلانات و رجحانات کسی نہ کسی فلسفۂ زندگی یا نظامِ فکر کی پیداوار ہوتے ہیں خواہ ادیب انھیں شعوری طور پر سمجھتا

ہو یا اس نے انھیں محض لاشعوری طور پر ہی قبول کیا ہو۔ ایسی صورت میں یہ تمام اصول ونظریات من وعن اردو ادب پر منطبق نہیں کرنے چاہییں۔ ان ادبی کاوشوں پر تو ان کا انطباق بہ آسانی ہوسکتا ہے جو مغرب کی تحریک پر ہی ہمارے یہاں پیدا ہوئیں، بالخصوص ان میں جہاں مغربی طرز فکر بھی نمایاں ہو مگر ہمارا وہ ادب جو خالصتاً ہمارا ہے، اور مغربی اثرات کے باوجود جس حد تک نئی تحریکات کے ساتھ قدیم روایت کی شمولیت ہے، اس کے متعلق ہمیں پھونک پھونک کر قدم رکھنا ہوگا۔

میں ایک چھوٹے سے سوال سے اپنی بات واضح کرنا چاہتا ہوں۔ کیا ہماری داستانوں پر اور ہماری غزلوں پر، ارسطو کے ''نظریہ امکانات'' یا ''نظریہ وحدت'' کا انطباق ہوسکتا ہے؟ اور کیا اگر ارسطو کا ''نظریہ وحدت'' غزلوں اور داستانوں کی ہیئت پر منطبق نہیں ہوتا تو ہم انھیں محض ریزہ خیالی کہہ کر ٹال دیں گے؟ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہم چند ایسے اصول دریافت کریں گے، جو ہماری ان ہیئتوں کا جواز مہیا کریں۔ وہ اصول کیا ہیں یا کیا ہوسکتے ہیں، اس مسئلہ پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ دوسروں کے خیالات ونظریات بالخصوص ایسے خیالات ونظریات جنھیں کسی تجربہ گاہ میں پرکھا نہیں جاسکتا، ان ہتھیاروں کی طرح خطرناک ہوتے ہیں جن کا استعمال ہم نہیں جانتے۔ لہٰذا اس امر میں احتیاط لازم ہے۔

افکار ونظریات کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا جان جوکھوں کا کام ہے، بالخصوص ایسی زبان سے جس سے ہمارا کوئی تہذیبی اور فکری تعلق نہ ہو۔ میرا مطلب یہ ہے کہ عربی اور فارسی کے خیالات کو اردو کا قالب دینا انگریزی کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے۔ اس سلسلے میں مجھے کئی اصطلاحیں خود وضع کرنی پڑی ہیں جن کے ساتھ ان کے انگریزی مترادفات بھی دیے گئے ہیں۔ انگریزی ناقدوں کے تصورات کو اردو میں وضاحت سے بیان کرنے میں میری کامیابی میرے قارئین کے ذہن رسا کے باعث ہے اور جہاں جہاں میں ناکامیاب ہوا ہوں، اسے میری اپنی معذوری سمجھیے۔

یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور کے طلبہ اور طالبات میرے شکریہ کے مستحق ہیں کہ انھیں

پڑھانے کے لیے میں نے مغرب کے تنقیدی تصورات کو اردو میں منتقل کرنا شروع کیا جو بالآخر ایک کتاب کی صورت اختیار کر گئے۔ میں نے مغربی ناقدین کو اردو میں پڑھانا شروع کیا تو ناقدین کی تعداد زیادہ اور وقت کم تھا مگر جتنی محنت اور عرق ریزی مجھے کرنی پڑی اس کا حاصل یہ کتاب ہے۔

محترمی جناب حمید احمد خاں صاحب اور پروفیسر سید وقار عظیم صاحب کے احسانات کا تو میں شکریہ بھی ادا نہیں کر سکتا۔ یہ حضرات زمانہ کے طوفانی حوادث میں میرا مامن و مسکن رہے ہیں۔ ان سے میں نے پرخلوص محنت اور کام کی لگن کا درس لیا ہے۔ اپنے محترم اساتذہ پروفیسر کرار حسین اور پروفیسر محمد حسن عسکری کے شکریہ کے لیے بھی میرے پاس الفاظ نہیں ہیں۔ انھوں نے میری طالب علمی کی خامیوں اور لغزشوں کو ہمیشہ نظر انداز کیا اور مجھے وہ کچھ دیا جو کہیں اور سے نہیں ملا۔ سچ تو یہ ہے کہ جس راستے پر میرے شفیق استادوں، پروفیسر کرار حسین اور پروفیسر محمد حسن عسکری نے مجھے لگایا تھا اس راہ کو پروفیسر حمید احمد خاں اور پروفیسر سید وقار عظیم نے میرے لیے ہموار اور روشن کیا۔ میں اپنی یہ کتاب ان حضرات کے نام معنون کرتا ہوں۔

اس کتاب کی اشاعت میں چندے تاخیر اس سبب سے ہوئی کہ اس کا دیباچہ لکھنے کے لیے میں نے اپنے بھائی اور دوست عزیزی احمد مقصود حمیدی سی۔ ایس۔ پی سابق استاد شعبۂ انگریزی کراچی یونیورسٹی، کو زحمت دی تھی۔ انھوں نے وعدہ بلکہ وعدے کیے اور تا حال کر رہے ہیں۔ اگر ان کا دیباچہ مجھ تک پہنچ گیا تو آپ اسے کتاب میں شامل پائیں گے۔ ورنہ یہ سمجھ لیجیے کہ وعدہ اگلے ایڈیشن کا تھا۔

سجاد باقر رضوی

۱۶۔ دسمبر ۱۹۶۶ء

یونیورسٹی اورینٹل کالج

پنجاب یونیورسٹی۔ لاہور

دیباچہ

باقر صاحب کی کتاب ''مغرب کے تنقیدی اصول'' اردو میں اپنے طرز کی پہلی کتاب ہے پچھلے کوئی ساٹھ ستر برسوں سے ہمارے نقاد ان ہی مغربی تنقیدی اصولوں سے متاثر ہوتے رہے ہیں اور انھوں نے حتی المقدور ان اصولوں کو سمجھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ لیکن محمد حسن عسکری اور فراق کے سوا شاید ہی کوئی اور ان سے صحیح معنوں میں فیض یاب ہو سکا ہے۔ ہوا یوں ہے کہ کسی انگریزی رسالے یا کورس کی کسی کتاب میں کسی نقاد سے روشناس ہوئے اور فوراً اپنے تمام ادبی سرمائے کو اس کسوٹی پر پرکھ لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بڑی بڑی مضحکہ خیز باتیں ظہور پذیر ہوئیں۔ شاعری، نیچرل شاعری اور غزل نیم وحشی صنف سخن قرار پائی۔

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں بات یہ ہے کہ مغربی روایت میں کوئی ناقد اپنی منفرد حیثیت نہیں رکھتا۔ ہر ناقد کا اپنے پیش رو کے ساتھ رشتہ، ہیگل کے جدلیاتی نظام یعنی Thesis اور Anti- thesis کا رشتہ ہوتا ہے۔ ایک کو سمجھنے کے لیے دوسرے کو سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ اور یہ سلسلہ افلاطون سے لے کر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک چلتا ہے۔ ارسطو کی کتاب بوطیقا بذات خود ایک بڑا تنقیدی کارنامہ ہے مگر اس کی اصل اہمیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب اسے افلاطون کے اٹھائے ہوئے چند سوالات کی روشنی میں دیکھا جائے۔ اسی لیے مغرب کے تنقیدی تصورات کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقیدی روایت کی تمام کڑیوں کو ملانے کی کوشش کی جائے۔ اردو میں اس روایت کا مکمل خاکہ پیش کرنے کی ہمت آج تک کسی نے نہیں کی۔ باقر صاحب نے اپنی کتاب میں یہ کام نہایت خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے۔

تنقیدی اصول کسی خلا میں نہیں پیدا ہوتے۔ ناقد کا ذہن اپنے معاشرے کی خاص معاشرتی، اخلاقی اور فلسفیانہ آب و ہوا میں نشو و نما پاتا ہے۔ وہ فن پاروں کو ایسے اصولوں پر پرکھتا ہے جو اسے ''ایک طرح'' سے ورثہ میں ملتے ہیں۔ وہ اصول دو طرح کے ہوتے ہیں: جمالیاتی اور

اخلاقی اوران اصولوں کی ماہیت سے پوری طرح آگہی حاصل کرنا ناممکن ہے۔ بالخصوص ہم لوگوں کے لیے جن کی نہ صرف زبان ہی مختلف ہے بلکہ فلسفیانہ روایت بھی۔ اردو میں سوچتے ہوئے اور لکھتے ہوئے مغربی تنقیدی اصولوں کا ''صحیح'' ابلاغ آسان کام نہیں ہے، اس لیے کہ محاورہ، زبان اور فکر کے سانچوں کو بار بار توڑنا پڑتا ہے۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ باقر صاحب جیسے ڈیڑھ پسلی کے آدمی نے یہ کام کیسے کرلیا۔

مجھے مصنف کی ایک بات سے اتفاق نہیں ہے۔ اس کتاب کے پہلے باب میں وہ لکھتے ہیں:

> ''تنقید اور تخلیق کے باہمی رابطے کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح شاعر یا ادیب، فن کی تخلیق سے پہلے کسی نہ کسی مفہوم میں ناقد ہوتا ہے، اسی طرح ناقد کو بھی تنقید سے پہلے فن پارے میں مضمر تاثرات و تجربات سے اسی طرح گزرنا ہوتا ہے جس طرح اس فن پارے کا خالق پہلے گزر چکا ہوتا ہے''۔

بات دراصل یہ ہے کہ یہ تو ایک آئیڈیل ہے جسے انگریزی میں Empathy کہتے ہیں۔ اصلیت اس سے بالکل مختلف ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ آپ اس کا فیصلہ نہیں کر سکتے کہ فن پارے میں کون کون سے جذبات وتاثرات مضمر ہیں۔ کیوں کہ جس چیز کو فن پارہ کہتے ہیں وہ تو اس مجموعہ کا نام ہے جو فن پارے میں مضمر فن کار کے ارادے اور پڑھنے والے کے تجربے سے مل کر بنتا ہے اور ہر فن پارے کا مطلب ہر نئے پڑھنے والے کے ساتھ بدلتا جاتا ہے۔ اس لیے ہر ناقد فن پارے کو اپنے تجربے کی بنیاد پر ہی ناپتا اور تولتا ہے چاہے وہ افلاطون ہو یا آرنلڈ۔ دوسرے یہ کہ کوئی ناقد اپنے تجربے سے آزاد ہو کر نہیں سوچ سکتا۔ لہٰذا نقاد کے لیے فن پارے میں مضمر جذبات اور تاثرات سے بالکل اسی طرح گزرنا جس طرح فن کار گزرا تھا، ناممکن ہے۔ اسے یوں سمجھئے جیسے غالب نے کہا تھا:

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

ایک اور اہم بات جو اس کتاب کے ہر قاری کو ذہن نشین کر لینی چاہیے وہ یہ ہے کہ مغربی روایت کے وضع کیے ہوئے تنقیدی اصول ہمارے ادب کے لیے حرف آخر کی حیثیت نہیں رکھتے۔ ڈاکٹر جانسن کی تنقید کے ذریعے آپ مصحفی کی غزل نہیں سمجھ سکتے۔ اگر آپ میری بات نہیں مانتے تو جانسن کا Preface to Shakespeare اٹھایئے اور مصحفی کا یہ شعر پڑھیے

میں تیرے ڈر سے نہ دیکھا ادھر بہت شب وصل
ستارۂ سحری مجھ کو آنکھ مار رہا

احمد مقصود حمیدی
سکھر
۲۰ دسمبر ۱۹۶۶ء

فہرست

نمبر شمار	مضامین		صفحہ
۱۔	عرضِ ناشر	ڈاکٹر انوار احمد	۱
۲۔	پیش لفظ	ڈاکٹر سجاد باقر رضوی	۵
۳۔	دیباچہ		۹
۴۔	تخلیق اور تنقید		۱۵
۵۔	تنقید افلاطون سے پہلے		۲۳
۶۔	افلاطون		۲۷
۷۔	ارسطو		۳۷
۸۔	عہد روما کی تنقید		۸۹
۹۔	لانجائنس		۹۱
۱۰۔	دانتے		۱۲۳
۱۱۔	سر فلپ سڈنی		۱۲۷
۱۲۔	ڈرائیڈن		۱۳۵
۱۳۔	ڈاکٹر جانسن		۱۴۵
۱۴۔	کلاسیکی اقدار کے خلاف ردعمل اور جدید طرز احساس کی ابتدا		۱۵۷
۱۵۔	ورڈز ورتھ		۱۶۵
۱۶۔	کولرج		۱۸۱
۱۷۔	ایڈگر ایلن پو		۱۹۹

۱۸۔	طین اور ساں بو	۲۰۷
۱۹۔	میتھیو آرنلڈ	۲۱۷
۲۰۔	رسکن	۲۲۷
۲۱۔	والٹر پیٹر	۲۳۵
۲۲۔	کروچے	۲۴۳
۲۳۔	ٹی۔ایس۔ایلیٹ	۲۵۵

تخلیق اور تنقید

(۱)

ہم جب تنقید کی بات کرتے ہیں تو بالعموم اسے ایک ایسی صلاحیت قرار دیتے ہیں جو تخلیق سے مختلف ہوتی ہے۔ فنون کے علاوہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں کسی شے کے حسن و قبح جاننے کے لیے ہمیں ماہرین کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ عمارت کے بارے میں ماہر تعمیرات اور پل کے بارے میں انجینئر کی رائے طلب کی جاتی ہے۔ مگر فنون کے ناقد وہ لوگ بھی ہو سکتے ہیں جو خواہ خود فن کار نہ ہوں مگر فنی ذوق اور تربیت سے اس قابل ہوں کہ اس پر تنقید کر سکیں۔

عہد قدیم میں ناقدوں کی کوئی علیحدہ جماعت اور ان کی علیحدہ حیثیت تھی یا نہیں، اس کے بارے میں ہم وثوق سے کچھ نہیں کہہ سکتے لیکن ہمارے عہد میں ناقدوں کی ایک جماعت موجود ہے جو خود تو تخلیق نہیں کرتے لیکن تخلیقی فن پاروں پر تنقید کرتے ہیں، اور فن کے ناقد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ناقدوں کی یہ جماعت کافی بڑی ہے اور ہم انھیں یہ کہہ کر نہیں ٹال سکتے کہ ''بگڑا شاعر ناقد''۔ اس بات میں بھی کسی اختلاف کی گنجائش نہیں کہ تنقید اور تخلیق کی صلاحیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ تخلیقی صلاحیت ''ترکیبی'' (Synthetic) اور تنقیدی صلاحیت ''تجزیاتی'' (Analytic) ہوتی ہے۔ اس کے باوجود تنقید اور تخلیق کو مختلف خانوں میں تقسیم کرنا اور ان ناقدوں اور فن کاروں کے لیے علیحدہ علیحدہ منصب کا تعین اس طرح کرنا کہ دونوں ایک دوسرے سے بالکل ممتیز ہو جائیں مناسب نہیں ہے۔

ملکہ ایلزبیتھ اول کے دور کے مشہور شاعر، ڈرامہ نویس اور ناقد بن جانسن کا دعویٰ تھا کہ ''شاعروں کی پرکھ محض شاعر ہی کر سکتے ہیں، وہ بھی سب شاعر نہیں محض بہترین شاعر''۔ بن جانسن کا یہ دعویٰ سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر اس کے خلاف ایک دلیل یہ دی جا سکتی ہے کہ یونان کا عظیم ترین ناقد ارسطو خود شاعر نہیں تھا گو اس کی تنقید کی بنیاد ان تنقیدی اصولوں پر تھی جو اس نے عظیم

یونانی شعراء کے کلام سے اخذ کیے۔

انگریزی زبان کے اکثر نو کلاسیکی شعراء ناقدوں کی علیحدہ حیثیت کو تسلیم کرتے تھے۔ پوپ (Pope) کا خیال تھا کہ تخلیقی فن کار اور ناقد دونوں کی صلاحیتیں فطری ہوتی ہیں۔ ایک لکھنے کے لیے پیدا ہوتا ہے دوسرا منصفی کے فرائض انجام دینے کے لیے۔ جانسن (Johnson) کا کہنا تھا کہ ناقد فطرت اور علم کے باعث جانچ پرکھ کا کام سرانجام دیتا ہے۔ ڈرائیڈن (Dryden) کا خیال یہ تھا کہ ایک بڑا شاعر ناقدوں کی ایک پوری نسل پیدا کر دیتا ہے مگر اس کی اس بات سے تنقید کی برائی کا پہلو نہیں نکلتا۔ وہ تو محض یہ کہتا ہے کہ شاعری کے نقائص زیادہ سے زیادہ تنقید پیدا کرتے ہیں۔

اس کے باوجود کہ تنقید تخلیق سے علیحدہ اپنی ایک حیثیت رکھتی ہے۔ اگر ہم عظیم ناقدوں کی فہرست پر نظر ڈالیں تو بیشتر نقاد وہ نظر آتے ہیں جو خود عظیم فنکار بھی تھے۔ اس سلسلے میں لیسنگ (Lessing) کا قول اہمیت کا حامل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کا ہر نقاد نابغہ (Genius) نہیں ہوتا لیکن ہر نابغہ فن کا پیدائشی نقاد ہوتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اچھے ناقد یا تو خود فنکار ہوتے ہیں یا پھر اعلیٰ ذوق اور فنی تربیت کے باعث وہ مقام حاصل کر لیتے ہیں کہ فن کار کے تخلیقی عمل کی جانچ پرکھ کر سکیں۔

ایسے ناقدوں کے لیے جو خود فنکار نہ ہوں یہ لازم ہے کہ وہ تخلیق کے اس عمل کو سمجھ سکیں جس کے تحت زندگی کے مختلف النوع تاثرات شاعر کی مخیلہ میں ترتیب پا کر نظم کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ شاعر کی نظم زندگی کے بعض اجزاء کی ترتیب و تعمیر ہوتی ہے۔ ناقد کے ذہن میں وہ تعمیر نمودار ہوتی ہے اور ناقد اس کے ہر جوڑ، اس کی ہر کڑی کو سمجھ کر اس تعمیر کی وضاحت کرتا ہے لیکن اس وضاحت سے پہلے وہ اپنے ذہن میں اس کی تعمیر نو ضرور کرتا ہے۔

(۲)

ہم نے ابھی جس تنقید کا ذکر کیا ہے یہ وہ تنقید ہے جو فن کے بعد وجود میں آئی۔ اس قسم

کی ایک تنقید ایسی ہوتی ہے جو فن سے پہلے وجود میں آتی ہے۔ جب ہم شاعری یا ادب کو تنقید حیات کہتے ہیں تو ہماری مراد اسی تنقید سے ہوتی ہے۔ پس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس تنقید میں جو فن سے پہلے پیدا ہوتی ہے اور اس میں جو فن کے بعد ہوتی ہے، فرق یہ ہے کہ ایک زندگی کی تنقید ہوتی ہے اور دوسری اس تنقید کی تنقید۔ فن پارے پر تنقید کے لیے فن پارے کا وجود ضروری ہے۔ اسی طرح فن پارے کے وجود کے لیے زندگی پر تنقید ضروری ہے۔ جس فن کار نے سب سے پہلے کسی انسان کی تصویر پتھر پر بنائی ہوگی دراصل اس نے کوئی حقیقی انسان نہیں بنایا ہوگا۔ اس نے محض ان خصوصیات کو جمع کر دیا ہوگا جو اس کی نظر میں انسان ہونے کے لیے ضروری ہیں۔ اس طرح اس نے انسان کے بارے میں اپنی بصیرت اور اپنے مشاہدے کا اظہار کیا ہوگا۔ یا بہ الفاظ دیگر اس نے انسان میں اپنا تنقیدی تصور پیش کیا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ وہ اولین انسان جنھیں فطرت کی طرف سے بصیرت اور مشاہدے کی صلاحیت نصیب نہ ہوئی ہوگی وہ فن کار کے کھینچے ہوئے خاکے یا انسان کے بارے میں اس کے تنقیدی تصور کو بالکل نہ سمجھتے ہوں گے لیکن وہ شخص جو نسبتاً زیادہ ذہین ہوگا اس نے فن کار کے خاکے کو دیکھ کر اس پر غور کیا ہوگا اور پھر اسے وہی بصیرت حاصل ہوئی ہوگی جو فن کار کے پاس خاکہ کھینچنے سے پہلے تھی اور پھر اس نے تصویر دیکھ کر کہا ہوگا ''یہ ایک دمی ہے'' اس دوسرے شخص کو ہم پہلے فن کار کے مقابلے میں ناقد کہہ سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں ناقد کے لیے بھی فن کارانہ تخیل لازمی ہو جاتا ہے۔ فن کار کے لیے عمل کے آغاز سے پہلے اس تخیل کا ہونا ضروری ہے اور ناقد کے لیے پورے فنی عمل کے اعادے کے لیے اس تخیل کا وجود لازم ہے۔ اس کے باوجود فن کار اور ناقد میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ فن کار تخیل سے پہلے اپنے مواد پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے، اس کا تجزیہ کرتا ہے، اپنے احساسات، تجربات اور تاثرات میں بعض کو منتخب کرتا ہے اور بعض کو رد کر دیتا ہے، اور پھر ان منتخب احساسات، تجربات اور تاثرات کو ایک ترکیب میں حل کرتا ہے جسے ہم فن پارے کا نام دیتے ہیں۔ اس طرح فن کار کا تنقیدی اور تجزیاتی عمل، عمل تخلیق سے پہلے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ناقد اس ترکیب کو اس فن پارے کو اپنے تجربے، احساس اور تاثیر کا

حصہ بنا تا ہے، اور اسی طرح اسے اپنی ذات میں حل کر لینے کے بعد اس کا تنقیدی اور تجزیاتی عمل شروع ہوتا ہے۔

(۳)

تنقید اور تخلیق کے باہمی رابطے کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح شاعر یا ادیب فن کی تخلیق سے پہلے کسی نہ کسی مفہوم میں ناقد ہوتا ہے، اسی طرح ناقد کو بھی تنقید سے پہلے فن پارے میں مضمر تاثرات و تجربات سے اسی طرح گزرنا ہوتا ہے جس طرح اس فن پارے کا خالق پہلے گزر چکا ہوتا ہے۔

تخلیقی فن کار اپنے تجربات و تاثرات کے انتخاب اور ترتیب میں ناقدانہ عمل کرتا ہے۔ علاوہ ازیں فن کی روایت اور تکنیک سے بھی اس کی واقفیت ضروری ہے، جس کے باعث وہ خود اپنے فن پر تنقیدی نظر ڈال سکتا ہے۔ جس طرح فن کی تخلیق سے پہلے فن کار اپنے مواد کے رد و قبول اور روایت فن کے بارے میں تنقیدی عمل سے گزرتا ہے اسی طرح فن کی تخلیق کے بعد بھی اسے ناقد بننا پڑتا ہے۔ وہ خود اپنے تخلیق کردہ فن پارے کو بہ حیثیت ناقد دیکھتا ہے، اس کے حسن و قبح پر نظر ڈالتا ہے، اس میں ترمیم و تنسیخ کرتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن کی تخلیق سے پہلے اور فن کی تخلیق کے بعد تخلیقی فن کار ناقد کا رول ادا کرتا ہے۔

ناقد کو بھی کچھ اسی قسم کی صورت حال درپیش ہوتی ہے۔ وہ تنقید کرنے سے پہلے کسی فن پارے کے مشاہدات و تخیلات، تجربات و تاثرات سے اسی طرح گزرتا ہے جیسے فن کار گزرا تھا۔ تخلیقی فن پارے کو اپنی ذات کا مکمل تجزیہ بنا کر ہی اس کے حسن و قبح کا اندازہ کر سکتا ہے۔ کسی نظم کا تجزیہ کرنے سے پہلے وہ اسے اپنی ذات میں حل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ فنکار کا تاثر اس کا اپنا تاثر اور فن کار کے جذبات اور احساسات اس کے اپنے جذبات اور احساسات بن جاتے ہیں، اس کے بغیر وہ فن پارے کی ہمدردانہ وضاحت نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ناقد کو تخلیقی فن کار کی طرح مشاہدے اور تجربات کی وسعت اور جذبات و احساسات کی شدت کا حامل

چاہیے، ورنہ وہ فن پارے کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے گا، اور اس کے لیے وہ ہمہ وقت مطالعے اور مشاہدے سے اپنے ذوق کی تربیت کرتا رہتا ہے۔ وہ فن کار کی طرح فن کی روایت اور تکنیک سے بخوبی واقف ہوتا ہے، اور کم از کم ہر اچھے ناقد سے ہم ان تمام صلاحیتوں کا تقاضا کر سکتے ہیں۔

(۴)

تنقید اور تخلیق کے درمیان ایک اور رابطہ ہے اور وہ یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے لیے مشعل راہ ہوتی ہیں۔ اس بحث میں پڑے بغیر کہ ان دونوں میں کسے اولیت ہے، اگر ہم ادب کی تاریخ کا جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ یہ دونوں صلاحیتیں ایک دوسرے کے فروغ کے لیے مدد معاون ہوتی ہیں۔

تنقیدی اصول ہمیشہ فنی تخلیقات کی بنیاد پر استوار ہوتے اور عظیم فن پاروں سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ مگر ایک بار جب یہ اصول وضع کر لیے جاتے ہیں تو آئندہ فنی تخلیق کی رہنمائی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا (Poetics) میں فن کے جو اصول پیش کیے ہیں، وہ اس نے یونان کے عظیم ڈرامہ نگاروں کو سامنے رکھ کر وضع کیے تھے لیکن ارسطو کی 'بوطیقا' صدیوں تک تخلیق فن کے لیے مشعل راہ بنی رہی اور آج بھی مستند ہے۔ بسا اوقات اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ انگلستان میں سڈنی (Sidney) کی تنقید کے اخلاقی اور اصلاحی پہلو سے متاثر ہو کر دور ایلزبتھ کے مشہور شاعر سپنسر (Spenser) نے اپنی تمثیل (Allegory) 'فیری کوئین' (Faerie Queene) لکھی۔ ہمارے اپنے ادب کے لیے آزاد کے لیکچر اور حالی کا مقدمہ اردو شاعری کی ایک انقلابی رو کی بنیاد ٹھہرے۔ آزاد اور حالی نے اپنے تنقیدی تصورات کے ذریعے اردو شاعری میں موضوع اور تکنیک کے نئے راستے ہموار کیے اور اس طرح ہماری زبان میں نئے شعری تجربات کی بنیاد ڈالی۔

اس کے باوجود تنقید جلد ہی ایک قسم کا تعصب بھی بن جاتی ہے۔ معاشرے کے بندھے ٹکے اصولوں کی طرح یہ ہر نئی تخلیق کو شک کی نظر سے دیکھنے لگتی ہے۔ ایسی صورت میں تخلیق

ایک انقلابی رول ادا کرتی ہے۔ یعنی یہ تنقید کے پرانے اصولوں کو توڑ کر اپنے پرکھے جانے کے لیے نئے معیارات اور نئی کسوٹیاں بنواتی ہے۔ ورڈز ورتھ (Wordsworth) اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T S Eliot) کا، جو اپنے زمانے کے عظیم نقاد اور عظیم شاعر مانے جاتے ہیں، یہ کہنا ہے کہ ہر عظیم فن پارہ اپنے تنقیدی اصولوں کو لے کر پیدا ہوتا ہے، یعنی یہ کہ ہم کسی ایسی تخلیق کو جو فی الواقع نئی ہو اور ساتھ ہی کسی عظمت کی حامل ہو تنقید کی پرانی کسوٹی پر پرکھ نہیں سکتے۔ اس طرح ہمیں کسی عظیم شاعر کی عظمت دیکھنا ہو تو ہم اسے یوں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آیا وہ اپنے سے پہلے کے تنقیدی اصولوں میں ترمیم و تنسیخ کے لیے جواز پیدا کرتا ہے یا نہیں، ایسا شاعر جو اپنے زمانے کے تنقیدی اصولوں پر مکمل طور پر پورا اترے وہ اچھا شاعر تو ہوسکتا ہے عظیم شاعر نہیں ہوسکتا لیکن اس مقام پر ہمیں تھوڑا سا چوکنا ہو جانا چاہیے کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم ہر ایسی تخلیق کو جو محض الجھن پیدا کرے یا ادب کی دنیا میں خلفشار اور انتشار کا باعث ہو عظیم شاعری کے زمرے میں شمار کر رہے ہیں؟ ہمیں چاہیے کہ ہم ایسی تخلیقات کو سرے سے ہی فن پارہ ماننے سے انکار کر دیں۔ اس لیے کہ تخلیق کے معنی بنانے کے ہیں، بگاڑنے کے نہیں۔ فن بنیادی طور پر تعمیری عمل ہے اور اس کا تخریب و انتشار سے کوئی تعلق نہیں۔

(۵)

تنقید کے اصول و ضوابط کو ہم ہر قسم کی تحریروں پر منطبق نہیں کرتے، اور ہر قسم کی کتاب ادبی تنقید کے تحت نہیں پرکھی جاتی۔ کسی مکان کی تصویر اور اس کے نقشے میں فرق ہوتا ہے۔ ایک مسرت بخش ہوتا ہے، اور دوسرا محض معلومات بہم پہنچاتا ہے۔ اسی طرح کا فرق نظم اور لغت میں ہوتا ہے۔ ایک میں ہمیں حسن ملتا ہے، جو مسرت بخش ہوتا ہے اور دوسری محض غلط یا صحیح ہوتی ہے۔ نظم خواہ کتنی ہی پرانی ہو وہ ترمیم و تبدیلی کے بغیر ہمیشہ زندہ رہتی ہے، مگر لغت میں ترمیم و تنسیخ ہوتی رہتی ہے اور زمانے کے بدلنے کے ساتھ خود بھی بدل جاتی ہے۔

ڈی کوئنسی (De Quincey) ان دو اقسام کی تحریروں میں فرق کرتا ہے۔ اس کے

نزدیک ادب کی دو قسمیں ہیں۔ ایک معلوماتی ادب اور دوسرا ادب مؤثر۔ تاریخ، جغرافیہ اور سائنس کی کتابوں کو ہم معلوماتی ادب کی ذیل میں رکھ سکتے ہیں لیکن وہ تحریریں جنھیں ہم خصوصیت سے ادب کہتے ہیں وہ ہمیں متاثر کرتی ہیں، ہمارے جذبات، احساسات متخیلہ اور وجدان کو تحریک دیتی ہیں اور اس طرح وہ ہمارے لیے قوت بخش ہوتی ہیں۔ پہلے قسم کے ادب کو ہم پتوار سے تشبیہ دے سکتے ہیں اور دوسرے قسم کے ادب کو بادبان سے، معلوماتی ادب کا مقصد استدلال کرنا، ثابت کرنا، مائں کرنا یا کسی امر واقعہ کو پیش کرنا ہوتا ہے، اور ایسے ادب کو بیان کی صحت یا دلائل کی صداقت کے مطابق پرکھا جاتا ہے۔

ادبی تنقید کا تعلق تخیلاتی ادب سے ہوتا ہے۔ تخیلاتی ادب معلوماتی ادب کی طرح صحیح و غلط نہیں ہوتا۔ اس کا تعلق منطقی استدلال سے نہیں ہوتا۔ اس کی اپنی منطق ہوتی ہے، جسے ہم شاعرانہ منطق کہتے ہیں۔ اس کی بنیاد وجدان، تخیل اور جمالیاتی حس پر ہوتی ہے۔ معلوماتی اور تخیلاتی دونوں اقسام کے ادب صداقت کی تلاش کرتے ہیں مگر ان کے راستے مختلف ہوتے ہیں، ایک کا راستہ عقلی اور دوسرے کا وجدانی ہوتا ہے۔

بسا اوقات یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ معلوماتی ادب پیدا کرنے والے بھی اپنے دلائل پیش کرنے کے ساتھ ساتھ متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اور اس طرح ان کی تحریر کے وہ حصے جہاں وجدانی و تخیلاتی عنصر کارفرما ہوتے ہیں، ادب مؤثر کے حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ پس معلوماتی ادب کے ایسے حصوں سے تو ادبی تنقید متعلق ہو سکتی ہے، مگر ان حصوں سے جہاں یہ معلوم کرنا ہو کہ آیا واقعات صحیح ہیں یا غلط، تنقید کا کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ ادب میں یہ کام ادبی مؤرخ کرتا ہے۔

ادبی تاریخ اور تنقید میں بھی فرق کرنا ضروری ہے۔ ادبی تاریخ کا کام یہ ہے کہ وہ کسی عہد کے ادبی سرمائے کی تحقیق کرے اور واقعات کی جانچ پرکھ کر کے انھیں ترتیب دے مگر تنقید کا کام دوسرا ہے، تنقید اس ادبی سرمائے کی قدر کا جائزہ لیتی ہے۔ ادبی مؤرخ ترتیب و تدوین کرتا

ہے، اور واقعات کی تشریح کر کے گراں قدر خدمت انجام دیتا ہے، لیکن اس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ بڑا ناقد بھی ہو، جس طرح وہ ناقد جو تیسرے درجے کے ادب پاروں کی چھان بین نہیں کرتا وہ کبھی مستند ادبی مؤرخ نہیں بن سکتا۔ وہ شخص جو میر یا غالب کے سنین کے بارے میں سند کی حیثیت رکھتا ہے ادبی مؤرخ ہے، لیکن ہم اس سے یہ توقع نہیں رکھتے کہ وہ میر یا غالب کے اشعار کی توضیح اور تشریح کر کے ان کی قدر و قیمت کا تعین کرے اور نہ ہی وہ یہ کام کر سکتا ہے اس لیے کہ ادب کی توضیح و تشریح اور قدر کے تعین کا کام تنقید کا ہے، تاریخ کا نہیں۔

تنقید افلاطون سے پہلے

پانچویں صدی قبل مسیح کے یونان نے تہذیب کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں۔ یونانی فلسفی حیات و کائنات کا مشاہدہ کر رہے تھے، اور ان کے بارے میں اپنے نظریات بیان کر رہے تھے۔ عقل و شعور کی ایک معیاری سطح حاصل لینے کے بعد وہ تنقیدی سوالات بھی اٹھانے لگے تھے، مگر ان سے بہت پہلے ہمیں ہومر (Homer) کے یہاں چند تنقیدی اشارے ملتے ہیں، جن سے فن میں فریب نظر (Illusion) کے عنصر کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ اکلیز (Achilles) کی ڈھال پر سونے کے کام کے بارے میں ہومر 'ایلیڈ' (Iliad) میں کہتا ہے

''اور ہل کے پیچھے زمین سیاہ ہوتی گئی۔۔۔'وہ ہل چلی ہوئی زمین لگتی تھی۔
حالانکہ کام سونے کا تھا اور یہ اس کی صناعی کا معجزہ تھا''

ہومر کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ڈھال پر کام بنانے والا فن کار گو سونے سے کام بنا رہا تھا لیکن اس نے سیاہی کا تاثر دیا۔ گویا اس نے سونے میں وہ بات پیدا کر دی جو سونے میں نہیں ہوتی۔ دراصل تخلیقی عمل وسیلے (Medium) کی تسخیر کرتا ہے۔ ہومر کی یہ بات آگے نہیں بڑھائی گئی اور فن کی اس نوعیت کی وضاحت اور تشریح نہیں ہوئی ورنہ افلاطون بعد ازاں اسے تیسرے درجے کی نقالی نہ کہتا۔ اس سے ایک بات اور ظاہر ہوتی ہے کہ قدیم یونان میں آرائشی اور عملی فنون شاعری کے فن سے بہت زیادہ ترقی یافتہ تھے اور ان میں شعوری تیکنیک کمال کو پہنچ چکی تھی۔ مگر اس زمانے میں (پانچویں صدی ق۔م سے قبل) فنی اصولوں کا شعوری مطالعہ شروع نہیں ہوا تھا۔ اس لیے تنقیدی سوالات بھی نہیں ابھرتے تھے۔

فن کی ماہیت کے بارے میں ہومر کے کلام میں اور کوئی اشارہ نہیں ملتا لیکن فن کے مقصد اور منصب کے بارے میں واضح اشارے ملتے ہیں۔ ان اشاروں سے فن کی نوعیت اور مقصد کے بارے میں مندرجہ ذیل چند نکات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

(۱) شعراور مغنی شاعری کی دیوی کے چہیتے ہوتے ہیں۔ وہ ان سے بصارت چھین لیتی ہے لیکن انھیں سریلے نغمے بخش دیتی ہے۔

(۲) مغنی کو نغمہ چھیڑنے کی تحریک دیوتاؤں سے ملتی ہے اور اس لیے ان کی یہ صلاحیت الہامی ہوتی ہے۔

(۳) مغنی اپنے نغمات کے ذریعے انسانوں کو مسرت بخشتا ہے۔

(۴) مغنی شاعر کی کہانی میں صداقت ہوتی ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ الہامی ہوتی ہے۔

قدیم یونان میں فن کے متعلق یہ سیدھے سادے نظریات مروج تھے لیکن شاعری اور نغمہ کے الہامی ہونے کے باوجود شاعروں اور مغنیوں کو معلم تصور نہ کیا جاتا تھا۔ ان کے معلم ہونے کا تصور بعد میں آیا اور یہی وہ تصور ہے جس کے خلاف افلاطون نے آواز بلند کی۔ اس زمانے میں شاعری عام زندگی سے علیحدہ نہ تھی، شاعری اور قاری کے اس نزدیکی تعلق کی وجہ سے شاعری کی زبان اور عام بول چال کی زبان میں چنداں فرق نہ تھا اور پانچویں صدی قبل مسیح تک یونانی ادب کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ زبانی ادب تھا اور سینہ بہ سینہ آگے بڑھتا تھا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، شعر و نغمہ الہامی چیز سمجھا جاتا تھا اور اس لیے متبرک تھا لیکن شاعری کا مقصد مسرت اور غم کے جذبات بیدار کرنا تھا۔ پانچویں صدی قبل مسیح میں شاعر معلم اخلاق بھی تصور ہونے لگے۔ اس طرح قدیم رزمیہ نظمیں یونانیوں کی مقدس کتاب تصور ہونے لگیں اور یوں وہ مذہب و اخلاق کے ضابطوں کی کتابیں بن گئیں۔

جب پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط میں یونان کا جدید ذہن ابھرا تو اس نے حیات و کائنات کے بارے میں عقلی و فکری سوالات اٹھانے شروع کیے۔ یونان کے سوفسطائی فلسفیوں نے ہر شے کی ماہیت اور حقیقت کی چھان بین شروع کی۔ وجود کیا ہے؟ علم کیا ہے؟ خوبی کیا ہے؟ تقریر کیا ہے؟ اسلوب کیا ہے؟ شاعری کی ماہیت اور اس کا منصب و مقصد کیا ہے؟ اس زمانے کے

جدید یونانی ذہن کا حامل ڈرامہ نگار یوری پیڈیز (Euripides) سوفسطائی مکتبۂ فکر کا آدمی تھا۔ وہ جدیدیت کا قائل اور نسوانی حقوق کا حامی تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعر کو اپنے دور کے مسائل سے رابطہ رکھنا چاہیے اس طرح وہ شاعری میں حقیقت پسندی کا قائل تھا اور ورڈز ورتھ کی طرح اس بات کو مانتا تھا کہ شاعری میں روزمرہ کی زبان استعمال ہونی چاہیے۔

ان تمام جدید نظریات کے باوجود یوری پیڈیز نے ہم عصر یونان کے مسلمہ نظریۂ فن کو کبھی چیلنج نہیں کیا جس کے مطابق شاعر کا کام یہ تھا کہ وہ ہدایت دے۔ انسانوں کو بہتر بنائے اور اچھے شہری پیدا کرے۔ اس کا ہم عصر طربیہ ڈرامہ نگار ارسٹوفینز (Aristophanes) اس پر بہت سے الزامات عائد کرتا ہے۔

(۱) یوری پیڈیز کی زبان عامیانہ ہے۔

(۲) اس کے مضامین کم تر درجے کے ہیں۔

(۳) اس کے یہاں سستی قسم کی جذباتیت ملتی ہے۔

لیکن ارسٹوفینز اس پر یہ الزام نہیں لگاتا کہ اس کے نزدیک شاعری کا مقصد اخلاقی درس نہیں ہے۔ دراصل پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط کا یونان جس میں ڈرامہ نگار اور فلسفی سب شامل ہیں اس بات کا قائل نظر آتا ہے کہ شاعر معلم اخلاق ہوتا اور افلاطون کی شاعری پر تنقید اسی مقام سے شروع ہوتی ہے۔

افلاطون

افلاطون نے اپنے تنقیدی آراء کا اظہار تفصیل سے نہیں کیا۔ سیاسیات، اخلاقیات اور مابعدالطبیعیات کی ذیل میں ادبی تنقید کے چند اصول بھی مل جاتے ہیں۔ اس کی کتابیں بالخصوص 'ریاست' (Republic) اور 'قانون' (Laws) انحطاط پذیر معاشرے کی رہنمائی کے لیے لکھی گئیں اور اسی رہنمائی کے سلسلے میں شاعری، اس کے معاشرتی منصب اور اس کی قدر کے بارے میں بھی کسی قدر بحث ملتی ہے۔

افلاطون کا زمانہ معاشرتی انحطاط کا زمانہ تھا اور شاعری کا انحطاط بھی پورے معاشرتی انحطاط کا ایک جزو تھا۔ لیکن افلاطون شعری اور ادبی انحطاط پر محض اس حد تک نظر رکھتا ہے جس حد تک ادب اور شاعری اسے معاشرتی فلاح و بہبود اور عام معاشرتی اخلاقیات پر اثر انداز ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اسی زاویۂ نظر سے اس نے المیے میں عورتوں کے کرداروں کو عام اخلاقیات کے لیے مضر جانا، اس لیے کہ عورتیں روتی دھوتی، جھگڑالو اور عشق میں گرفتار دکھائی جاتی ہیں۔ طربیہ میں بھی وہ سستے اور عامیانہ مزاح کے خلاف ہے۔ اس کا خیال یہ تھا کہ شاعر عوام الناس کے پست جذبات کو ابھارتے ہیں اور اس طرح ان میں 'لاقانونیت'، بدتہذیبی اور بدمذاقی پیدا کرتے ہیں۔ ر شاعری میں جذبات کی پستی اور ہیجان انگیزی کا رجحان پیدا ہو جائے تو وہ یقیناً پست اخلاقی رجحانات کی آئینہ دار ہوگی اور مزید اخلاقی پستی پیدا کرے گی۔

یہاں تک تو شاید ہم سب افلاطون سے متفق ہوں مگر اس نے اسی رو میں یونان کے عظیم ادب کے خلاف بھی جہاد شروع کر دیا۔ افلاطون کے عہد میں ایک عام تصور یہ تھا کہ شاعری علم و صداقت کا سرچشمہ ہے۔ افلاطون کا نظریہ یہ تھا کہ شاعری ہمیں صحیح علم نہیں دیتی اور یہ انسانی اخلاق کو کمال تک نہیں پہنچنے دیتی۔ اس بنا پر اس نے ہومر (Homer) اور ہیسیڈ (Hesiod) کو علم کا سرچشمہ ماننے سے انکار کر دیا۔ ڈرامے کو وہ معاشرے کے لیے مضر سمجھتا تھا، اس لیے کہ وہ

انسانی جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے، جس کی وجہ سے قومی کردار سے سادگی اور معصومیت ختم ہو جاتی ہے ،اور قوم میں ایسے کردار پیدا ہو جاتے ہیں جو پرتصنع افراوز یادہ اور پرخلوص انسان کم ہوتے ہیں۔

شاعری کے بارے میں افلاطون کا یہ بھی خیال تھا کہ وہ کسی الہامی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس لیے شاعر کا فن شعوری فن نہیں ہوتا۔ دوسرے ہنرمندوں کے برعکس جو خاص تیکنیکی اصولوں اور فنی صلاحیتوں کی مدد سے کام کرتے ہیں، شاعر اپنے فن اور ہنر سے کام نہیں لیتا۔ بلکہ فطری صلاحیتوں اور جذباتی ہیجان کے تحت شعر کہتا ہے۔ وہ لاشعوری طور پر وہی کچھ کہتا ہے جو شاعری کی دیوی اس سے کہلواتی ہے۔ لہذا شاعری اس علم کی حامل نہیں ہو سکتی جس کی بنیاد عقل پر ہوتی ہے۔ شاعر جذبات کے آلۂ کار ہوتے ہیں۔ ان میں اخلاقی تنظیم کی کمی ہوتی ہے، اور اسی باعث وہ سنجیدہ انسانوں کے رہبر نہیں ہو سکتے۔

افلاطون اپنے عہد کے اس نظریے کے بھی خلاف ہے کہ اگر شاعری کی صحیح ترجمانی اور وضاحت کی جائے، تو اس میں عظیم صداقتیں ملیں گی۔ افلاطون کا جواب یہ ہے کہ اول تو شاعر خود اپنے کلام کی وضاحت سے قاصر ہوتے ہیں، دوسرے یہ کہ مختلف نقاد مختلف معنی اخذ کرتے ہیں۔ جن کی صحت و غلطی ناپنے کا کوئی صحیح پیمانہ نہیں ہے۔ لہذا شاعری سے کوئی حتمی معنی اخذ نہیں کیے جا سکتے۔ اس طرح افلاطون شاعری کی تمثیلی اور علامتی حیثیتوں کو رد کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر کوئی تمثیل یا دیو مالا (Myth) اپنے طور پر نقصان دہ ہے تو ہمیں اس سے کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے کہ اس کے تمثیلی اور علامتی معنی کیا نکلتے ہیں۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعروں کو علم و صداقت کا سرچشمہ سمجھنے کا زمانہ چلا گیا۔ نیا زمانہ فلسفے کا ہے، اس لیے فلسفہ ہی صداقتوں اور علوم سے روشناس کر سکتا ہے۔

اس اعتراض کے علاوہ کہ شاعری صداقت کا سرچشمہ نہیں، افلاطون کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ شاعری کے تاثرات عظیم اخلاقی صلاحیتوں کے لیے مضرت رساں ہوتے ہیں۔ اس کی نظر میں ایسی شاعری معاشرتی اخلاق کے لیے مضر ہوگی جس میں دیوتاؤں کو مثالی حیثیت کے علاوہ کسی

اور حیثیت سے پیش کیا جاتا ہو۔ صحیح قسم کی اخلاقیات کے لیے یہ ضروری ہے کہ الوہی قوتوں کا صحیح تصور پیش کیا جائے۔ اس کا خیال ہے کہ دیوتاؤں و جو تمام تر خوبیوں کے مظہر ہوتے ہیں، لڑتا جھگڑتا دکھانا یا جرائم کا ارتکاب کرتے اور انسانوں پر ظلم کرتے دکھانا غیر اخلاقی بات ہوگی اور انسانی معاشرے کے لیے مضرت رساں ثابت ہوگی۔

ان عام اعتراضات کے بعد افلاطون شاعری کی مختلف اصناف پر اعتراض کرتا ہے۔ وہ شاعری کو تین اصناف میں تقسیم کرتا ہے۔ (۱) بیانیہ شاعری۔ (۲) ڈرامائی شاعری۔ (۳) رزمیہ شاعری۔ اسے آخری دو قسم میں نقالی کا عنصر نظر آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان دونوں اصناف شعر میں شاعر خود کو مختلف کرداروں کی شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طرح وہ ناظرین اور سامعین کو بھی یہ موقع دیتا ہے کہ وہ خود کو کرداروں کی ذات میں ضم کر دیں۔ وہ کسی فرد کے کسی اور ذات میں ضم ہو جانے کے مضرت رساں اور غیر صحت مند تصور کرتا ہے۔ ویسے تو افلاطون نقالی اور تقلید کی صلاحیت کو انسان میں جبلی طور پر موجود قرار دیتا ہے، مگر اس کی زیادتی کو انسان کی کمزوری پر محمول کرتا ہے جس سے بالآخر انسانی کردار اور شخصیت کے کمزور ہو جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے۔ نقالی اور تقلید کسی فرد کے کردار اور اس کی ذہنی بندی کے لیے بھی مضر ہے، بالخصوص اس وقت جب کہ ایسے کرداروں کی نقالی کی جائے جو بزدل، بدمعاش، مجرم یا پاگل ہوں، اس لیے کہ نقالی کرتے کرتے آدمی اسے اپنی عادت بنالیتا ہے، اور عادت فطرت ثانیہ بن جاتی ہے۔ اس طرح نقالی کے نتائج بڑی خرابیوں کا مظہر بن سکتے ہیں۔

یہاں تک تو افلاطون نقالی اور تقلید کو روپ دھارنے کے مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ آگے چل کر وہ اس اصطلاح کو فلسفیانہ سطح پر لے جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ڈرامائی اور رزمیہ دونوں اصناف شعر محض ظواہر کی نقل کرتی ہیں اور شیء کی اصل حقیقت کو پیش نہیں کرتیں۔ وہ حقیقت کے بجائے واہمے سے متعلق ہوتی ہیں۔ افلاطون شاعری کو مصوری سے مشابہ سمجھتا ہے، یوں کہ دونوں اشیاء کی تقلید کرتی ہیں، ایک لفظوں کے ذریعے اور دوسری رنگوں کے ذریعے۔ شاعر

اور مصور جو کچھ پیش کرتے ہیں وہ اس طرح کی اصل اور ٹھوس چیزیں نہیں ہوتیں جیسی کہ دوسرے اہل حرفہ دکاریگر پیش کرتے ہیں۔ شاعروں اور مصوروں کی پیش کش محض ان ٹھوس اشیاء کی نقل و تقلید ہوتی ہے، اور اس طرح یہ دونوں قسم کے فن کار حقیقت سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ مگر افلاطون کا نظریہ یہ ہے کہ اہل حرفہ کی مصنوعات بھی اصل نہیں ہوتیں وہ بھی اس خیال (Idea) یا ہیئت (From) کی نقل ہوتی ہیں جو بنانے والے کے ذہن میں موجود ہوتی ہے۔ البتہ کاریگر اور اہل حرفہ اس لحاظ سے حقیقت کے قریب تر ہوتے ہیں کہ وہ جس چیز کو بناتے ہیں اس کے بارے میں علم ضرور رکھتے ہیں۔ اس کے برعکس شاعر اہل حرفہ کی نقل کی نقل کرتا اور اس طرح وہ اصل حقیقت سے دو قدم پیچھے ہوتا ہے۔

مختصراً یہ کہ افلاطون کا شاعروں پر اعتراض یہ ہے کہ وہ محض موہوم عکس پیش کرتے ہیں۔ ایسا عکس جو کوئی شخص فطرت کو آئینہ دکھا کر حاصل کر سکتا ہے۔ یہ عکس خارجی شکل یا ہیولے کو اصل شے بنا کر پیش کرتا ہے اور غیر حقیقی کو حقیقت کا روپ دیتا ہے۔ وہ لوگ جو اس غیر حقیقی دنیا کے عکاس ہوتے ہیں، خود واہمہ کی دنیا میں رہتے ہیں اور اسی دنیا میں وہ تمام لوگوں کو آنے کی دعوت دیتے ہیں۔

شاعری کی ڈرامائی اور رزمیہ اصناف پر افلاطون کا تیسرا اعتراض یہ ہے کہ ایسی شاعری انسان کے جذباتی پہلو کے لیے مضرت رساں ہے۔ اس اعتراض کے سلسلے میں بھی افلاطون شاعری اور مصوری کی مشابہت کو مدنظر رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مصور رنگوں کے ذریعے محض واہمے اور فریب نگاہ پیدا کرتا ہے، یعنی وہ رنگوں کے استعمال سے مختلف صورتیں پیدا کرتا ہے۔ شاعر بھی احساسات کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا ہے اور اس طرح زندگی کا ایک پرفریب تصور دیتا ہے۔ اس بات کے لیے یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ جذبات کو عقل پر حاوی کر دیا جائے۔ ناظرین او، سامعین ان جذباتی ہیجانات کو قبول کر لیتے ہیں، جن کے اظہار کو وہ عام زندگی میں شرم ناک سمجھتے ہیں، اور شاعری کے ان کرداروں سے ہمدردی کرنے لگتے ہیں جو جذباتی اور ہیجان انگیز ہوتے

ہیں، انسان کی صلاحیتوں اور قوتوں کے لیے یہ باتیں مضر ہوتی ہیں۔ ان کے باعث اس کی اعلیٰ صلاحیتیں کمزور اور بے اثر ہو جاتی ہیں اور جذبات پر عقل و شعور کا اختیار ختم ہو جاتا ہے۔ پس افلاطون کا اعتراض یہ ہے کہ شاعری جذبات کو خشک کرنے اور نظم و ضبط میں رکھنے کے بجائے انھیں سیراب کرتی ہے اور ان کی نشوونما میں مدد دیتی ہے۔ بجائے اس کے کہ عقل جذبات پر حکمرانی کرے، جذبات عقل پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ انسان کی فلاح و بہبود اور اس کے اخلاقی معیارات کے لیے ضروری ہے کہ عقل و شعور انسانی جبلتوں اور جذبات پر ہمیشہ حاوی رہیں۔ اس سے افلاطون اپنی مثالی ریاست میں دیوتاؤں کی حمد اور مشاہیر کی ثناء کے علاوہ کسی اور قسم کی شاعری کی اجازت نہیں دیتا۔

افلاطون کے ان خیالات کے باعث شاعری کے مخالفوں اور معلمانِ اخلاق کو تقویت پہنچی۔ انھوں نے شاعری پر اس طرح حملے شروع کر دیے گویا افلاطون فن کی قدر سے ہی انکاری ہے۔ شاعروں کے مخالفوں کے اس رویے کے برخلاف کچھ لوگ ایسے بھی ہوئے ہیں جنھوں نے افلاطون کے خیالات کی توضیح ایک دوسرے زاویے سے کی ہے۔ انگریزی کے مشہور ناقد سڈنی (Sidney) کا خیال تھا کہ افلاطون کا اعتراض شاعری پر نہیں بلکہ شاعری سے پیدا ہونے والی برائیوں پر تھا۔ سڈنی کے خیال کے مطابق افلاطون نے صرف اپنے عہد کی شاعری کے خلاف حکم دیا تھا اور اپنی مثالی ریاست سے محض ادنیٰ قسم کی خام شاعری کو جلا وطن کیا تھا۔ ان توضیحات کے باوجود ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ افلاطون کے اعتراضات شدید اور واضح ہیں اور وہ اس قسم کی وضاحتوں کے حامل نہیں ہو سکتے۔

اس سلسلے میں ایک اور بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ افلاطون نے شاعری کی بعض اصناف پر اس لیے اعتراض نہیں کیا کہ ان میں جمالیاتی قدر نہ تھی بلکہ اس لیے کہ وہ اصناف بعض ایسے تعلیمی اور تنظیمی تقاضوں کو پورا کرنے سے قاصر تھیں جو ایک خاص قسم کی ریاست اور اس ریاست کے شہریوں کے تقاضے تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسے اعتراضات جو خالصتاً سیاسی اور تعلیمی نقطۂ نظر سے کیے

جائیں، شاعری کو عام حالات میں رد نہیں کرتے ۔ افلاطون کے نظریات کی یہ توضیح زیدہ مناسب اور متوازن ہے ۔ تاہم یہ توضیح افلاطون کے تصورات کا بہ تمام وکمال احاطہ نہیں کرتی ۔ افلاطون محض یہ نہیں کہتا کہ ڈرامہ اور رزمیہ اس کی مثالی ریاست کے لیے مضر ہیں ۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ان اقسام کی شاعری انسان کی عظیم تر صلاحیتوں کے لیے مہلک ہوتی ہے ۔ اس بات کا مطلب یہ ہوا کہ افلاطون محض مخصوص حالات کے تحت ہی شاعری کو رد نہیں کرتا بلکہ وہ اسے عام حالات میں بھی مناسب نہیں سمجھتا ۔

اس عام اعتراض کے باوجود افلاطون ایک خاص قسم کی شاعری کو ریاست کے مفاد کے لیے جائز سمجھتا ہے ۔ ایسے رزمیے اور ایسے جو اعلیٰ انسانی اقدار مثلاً شجاعت، اعتدال، پاکیزگی وغیرہ کو موضوع سخن بنائیں اس کے نزدیک اہمیت کے حامل ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس صورت میں نقالی اعلیٰ ترین انسانی صلاحیتوں کی نقالی ہوگی اور اس طرح انسانی فطرت کی اعلیٰ ترین انسانی قوتوں کو فروغ ملے گا ۔ اس تصور کے مطابق وہ طربیے کو بھی جائز قرار دیتا ہے ۔ اس لیے کہ وہ مسرت بخش ہوتا ہے ۔ حالاں کہ اس میں ادنیٰ قسم کے کرداروں کی نقالی ہوتی ہے ۔ اس قسم کے خیالات تو خود اس کی کتاب '' ریاست '' میں مل جاتے ہیں علاوہ ازیں اور مقامات پر بھی شعری کیفیات کے سلسلے میں اس کے خیالات حوصلہ افزا ہیں ۔ 'فیدریوس' (Phaedrus) میں وہ شاعری کی وجدانی کیفیات کو الہامی بتاتا ہے جس کے باعث شاعر حواس کی دنیا سے حقیقت کی مثالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ ایسے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے افلاطون کے ذہن میں محض وہی شاعر نہیں ہوں گے جو دیوتاؤں اور اوتاروں کی حمد و ثنا کرتے ہوں ۔

ان باتوں کے پیش نظر یا تو ہم افلاطون کے متعلق یہ کہیں کہ اس کے تصورات میں استواری اور ہم آہنگی نہیں ہے، یا پھر یہ کہ ایسے عظیم فلسفی اور مفکر سے بے آہنگی اور بے ربطی کی توقع نہ رکھتے ہوئے ہم اس کے خیالات کو کسی اور روشنی میں پرکھیں ۔ اکثر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریات محض اس کے غور و فکر کا نتیجہ تھے، اور فن کی قدر کے مسئلے کو وہ

معروضی حیثیت سے غیر جذباتی ہو کر دیکھتا تھا، مگر اس قسم کے خیالات افلاطون کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ اس کے دیگر مکالموں کی طرح ''ریاست'' بھی ہم عصر حالات کے حوالے سے لکھی گئی تھی اور یہی وہ حالات تھے جنھوں نے شاعری کے بارے میں اس کے نظریات کو متعین کیا۔ فلسفہ اور شاعری کی جنگ افلاطون سے پہلے کی ہے اور اس سلسلے میں اس نے کئی مقامات پر اپنی رائے فلسفہ کے حق میں دی ہے۔ اپنے عہد کی معاشرتی خرابیوں اور بدعنوانیوں کا علاج اس کی نظر میں یہ تھا کہ فلسفہ کو صداقت اور اخلاقیات کا منبع مان لیا جائے۔ افلاطون سے پہلے بھی مفکرین، فلسفہ اور شاعری کی جنگ میں فلسفہ کی طرف جھکتے رہے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افلاطون نے اپنے عہد کے عام نظریات کو ماننے کے لیے استدلال تلاش کیے ہیں۔ شاعری کے نفسیاتی اثرات اور اس کی جذباتی تحریک کے بارے میں بھی افلاطون کے دلائل محض یک طرفہ ہیں۔ وہ نقالی اور تقلید کے مضر اثرات کو تو نمایاں کر کے بیان کرتا ہے، مگر اس کے مفید اثرات کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ ہمیں یہ بات تفصیل کے ساتھ نہیں بتاتا کہ اعلیٰ کرداروں کی تقلید سے انسانی فطرت ترفع اور کمال حاصل کر سکتی ہے۔ افلاطون دراصل اپنے عہد کی خرابیوں کو دیکھ رہا تھا اور اس کا خیال تھا کہ اگر فلسفے کو انسانی زندگی کے لیے راہبر تسلیم کر لیا جائے تو معاشرے کی ساری خرابیاں دور ہو سکتی ہیں۔ اسی باعث اس نے شاعری کے خلاف فلسفیوں کے اعتراضات کو من وعن قبول کر لیا اور ایک وکیل کی طرح اس کے مضر اثرات کو بڑھا چڑھا کر اور اس کے فوائد کو کم کر کے پیش کیا۔

ادبی تنقید کے سلسلے میں افلاطون کی اہمیت اس بات میں نہیں ہے کہ اس نے ہمیں کوئی تنقیدی نظام فکر عطا کیا ہے۔ اس کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے شاعری کے موضوع پر بحث کرتے ہوئے فکر انگیز قیمتی اور معنی خیز اصطلاحیں دی ہیں، جنھیں بعد کے ناقدوں اور مفکروں نے اپنے مفاہیم عطا کیے۔

''جنون دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو کسی جسمانی خرابی یا ذہنی عدم توازن کا نتیجہ ہوتا ہے اور دوسرا وہ جس میں روح روزمرہ کے عوامل اور معاملات دنیوی کی قید و بند سے آزاد ہو جاتی ہے''۔

اس دوسرے قسم کے ترفع کی وضاحت میں وہ پیغمبر، شاعر اور عاشق کی مثال دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ عاشق کی روح ان اعلیٰ وارفع، غیر متغیر حقیقتوں کی طرف پرواز کرتی ہے جن سے اُ فنی روح کا فی الواقعی رشتہ ہوتا ہے۔ روح حسن کی تلاش میں مثالی حقائق کی طرف پرواز کرتی ہے اور بالآخر صداقت تک پہنچ کر جو خود تمام تر حسن ہوتی ہے، روح کا یہ سفر ختم ہو جاتا ہے۔ شعری وجدان یا تحریک شعر سے متعلق بھی وہ اسی قسم کی بات کہتا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ اس تحریک کے باعث شاعری کی دبی ہوئی قوتیں باعمل ہو جاتی ہیں اور شاعرانہ وجدان بیدار ہو جاتا ہے اور اس طرح شاعر کو مثالی صداقتوں کا علم ہو جاتا ہے (شیکسپیر نے اپنے ڈرامے (Midsummer Nights Dream) میں اسی خیال کو دہرایا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعر، عاشق اور مجنون تینوں ایک ہی تخیل کے حامل ہوتے ہیں۔

فنِ شعر

فنِ شعر کے سلسلے میں افلاطون نے بعض ایسے اصول وضع کیے ہیں جن پر بعد کے ناقدوں نے اپنی عمارات کھڑی کر دیں۔ افلاطون کی نظر میں فکر و خیال سارے فنون کا جوہر لازمہ ہے۔ فکر و خیال کی مناسبت سے ہی فنون کو آپس میں ممیز کیا جا سکتا ہے، اور اسی کے باعث طب کا فن روٹی پکانے کے فن سے جو محض انگلیوں اور ہتھیلی کا فن ہے، مختلف ہو جاتا ہے۔ کوئی سچا فنکار خواہ وہ مصور ہو یا شاعر یا ماہر تعمیرات، اپنے مواد کو یوں ہی بلا غور و فکر استعمال نہیں کرتا۔ اس کی ساری کوشش یہ ہوتی ہے کہ اس مواد کو ایک خاص ہیئت عطا کی جائے۔ اس مقصد کے پیش نظر فنی اصولوں کا علم لازمی ہے۔ افلاطون نے فن کے نظریات کی بنیاد بھی فلسفیانہ اصولوں پر رکھی ہے۔

جس طرح اچھی زندگی بسر کرنے کے لیے زندگی کو سمجھنا ضروری ہے اسی طرح اچھا فن کار بننے کے لیے فن کا علم لازمی ہے۔ اپنے فلسفے کے ذریعے افلاطون نظم (Order) اور ضبط (Restraint) کے فنی اصولوں کا جواز تلاش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان نہیں بلکہ خدا ساری چیزوں کا معیار ہے اور انسان خدائی صفت کا حامل اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ وہ صحیح معیارات کی تقلید کرے۔ صحیح معیارات کی تقلید ہی انسانی زندگی کو منظم اور منضبط کرتی ہے۔ علاوہ ازیں افلاطون فن میں "تضادات کے حل" کا اصول بھی دیکھتا ہے۔ موسیقی میں طویل اور مختصر وقفوں کو باہم ملا کر موسیقی کا آہنگ مرتب کیا جاتا ہے۔ یہ عناصر متضاد ہوتے ہیں، لیکن موسیقی میں حل ہو جاتے ہیں۔ فن کے لیے نظم و ضبط اور متضاد عناصر کے حل کے اصول کے علاوہ افلاطون کی تلقین یہ بھی ہے کہ فنی لوازمات کو مشق اور مطالعے کی مدد سے سیکھنا چاہیے۔ فن کے متعلق اس تیسرے اصول کی بنیاد بھی افلاطون فلسفیانہ اصولوں پر ہی رکھتا ہے۔ افلاطون کا پروتاگورس (Protagoras) کہتا ہے کہ انسان میں خوبیاں نہ تو فطری ہوتی ہیں اور نہ اتفاقی، بلکہ وہ انھیں مطالعے اور مشق سے سیکھتا ہے۔ اس اصول کو افلاطون فن پر منطبق کرتا ہے اور فنی لوازم کو مشق اور مطالعے کی مدد سے سیکھنے کی تلقین کرتا ہے۔

فن کی نامیاتی وحدت کا تصور

افلاطون کی تحریروں سے جو اصول اخذ کیے جا سکتے ہیں، ان میں سب سے اہم اصول نامیاتی وحدت کا اصول ہے جسے وہ فن کے لیے لازم سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر تحریر کو ایک زندہ نامیاتی جسم کی طرح ہونا چاہیے، جس کا ایک مکمل جسم ہو اور سر پیر بھی۔ اس کی ابتدا، وسط اور انتہا ایک دوسرے سے مربوط بھی ہوں اور ایک دوسرے کے مطابق بھی۔ اہم بات یہ ہے کہ افلاطون محض فنی وحدت کا متقاضی نہیں ہے۔ وہ یہ چاہتا ہے کہ پورے فن پارے کے مختلف حصے ایک دوسرے سے اس طرح منسلک ہوں جیسے کسی زندہ جسم کے اعضا ہوتے ہیں کہ کوئی ایک حصہ دوسرے کو مجروح کیے بغیر جدا نہ کیا جا سکے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون نامیاتی وحدت کا

مقتضی ہے۔ افلاطون کا یہ اصول وحدت یوں تو بالعموم عام تحریروں پر منطبق ہوتا ہے لیکن اپنی کتاب گارجیس (Giorgias) میں وہ خصوصیت کے ساتھ فن سے متعلق گفتگو کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کار تمام عناصر کو منظم کرتا ہے۔ اور ایک حصے کو دوسرے سے ہم آہنگ کرتا ہے، یہاں تک کہ اسے ایک ''منظم کل'' حاصل ہوجاتا ہے۔ اپنی کتاب ریاست (Republic) میں وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعری میں وزن اور آہنگ کو موضوع کے مطابق ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ وحدت تاثر، موضوع، خیال اور دیگر فنی لوازمات مثلاً وزن، آہنگ اور محاسن زبان و بیان کی مکمل مطابقت سے پیدا ہوگی۔

شاعری کے بارے میں چند ضمنی تصورات

افلاطون نے اپنی تحریروں میں مختلف مقامات پر شاعری کے بارے میں اہم خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس نے سب سے پہلی بار اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے شاعری کی مختلف اصناف کا تعین کیا۔ بیانیہ شاعری کی درجہ بندی کہانی بیان کرنے کے مختلف طریقوں کے اعتبار سے کی۔ اس نے سب سے پہلی بار شاعری کو غنائیہ (Dithyramle)، ڈرامائی اور رزمیہ شاعری کی اصناف میں تقسیم کیا اور اسی بنیاد پر بعد کے ناقدوں نے اصناف سخن کی درجہ بندی کا کام کیا۔ ڈرامہ کے سلسلے میں اس نے بعض اہم باتیں کہی ہیں اور ایک مقام پر اس نے رزمیہ کے مقابلے میں المیہ کی متانت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ افلاطون مثالی المیہ کو اعلیٰ ترین زندگی کی تقلید سمجھتا ہے۔ اعلیٰ ترین المیہ نگار کو وہ قانون سازوں کا ہمسر تصور کرتا ہے۔ اس لیے کہ دونوں معاشرے کی بہبود کے لیے کام کرتے ہیں اور ایک ہی مقصد کے حصول کی کوشش کرتے ہیں۔ گو افلاطون کے یہاں ارسطو کے بتائے ہوئے نظریۂ تزکیہ نفس (Katharsis) کا مکمل تصور نہیں ملتا، تاہم اس نے المیہ کے بارے میں ترحم اور خوف کے جذبات کی تحریک کے روایتی تصور کو تسلیم کرلیا تھا۔ افلاطون کے یہاں ہمیں ''تزکیہ نفس'' کے متعلق بعض اہم اشارے ملتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ بچوں کی بے چینی کا علاج جھولے کی حرکت ہے اور خداوند باکس (Bacchus) کی پجارنوں کی مجنونانہ کیفیت کا علاج

موسیقی کی جذباتی دھنیں۔ افلاطون کے خیال کے مطابق دونوں صورتوں میں بے چینی کا سبب خوف ہے جو روح کی مریضانہ کیفیت ہوتی ہے۔ خارجی بے چینی داخلی بے چینی کو دبا دیتی ہے کہ افلاطون نے مدن باشل یعنی جذبات کے ذریعے جذباتی بیماریوں کے علاج کا تصور پیش کیا۔ ارسطو کے لیے یہ کام باقی رہ گیا تھا کہ وہ اس بنیاد پر عمارت کھڑی کرے اور اس تصور کو المیہ پر منطبق کرے۔

المیے کے ضمن میں افلاطون ایک اور نفسیاتی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ملے جلے احساسات (Mixed emotions) انسانی فطرت میں ودیعت ہوتے ہیں۔ بہت سے منفی جذبات مثلاً غصہ، خوف، حسد وغیرہ وغیرہ بظاہر رنج و غم کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ان کا آزادانہ اظہار کیا جائے تو مسرت سے خالی نہیں ہوتے۔ افلاطون بتاتا ہے کہ ہومر نے غصے کے بے باک اظہار کی مسرت کا ذکر کیا ہے اور اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ آدمی غم واندوہ کے اظہار سے بھی مسرت حاصل کرے۔ اسی نکتے کے ذیل میں افلاطون المیے کی مخصوص مسرت کا ذکر بھی کرتا ہے۔

طربیہ

افلاطون کے نزدیک طربیہ سے حاصل ہونے والی مسرت انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ دوسروں کی بے اطمینانی سے مسرت حاصل کرنا انسانی فطرت ہے۔ ایسی مسرت بالعموم ناسمجھی اور تکبر کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بسا اوقات جب کوئی شخص خود کو بے جا طور پر زیادہ عقل مند، زیادہ خوبصورت اور زیادہ با اخلاق سمجھتا ہے تو وہ دوسروں کے لیے اس قسم کی مسرت انگیز کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ یہ ناسمجھی اس وقت مسرت انگیز ہوتی ہے جب ایسا شخص دوسروں کے لیے مضرت رسانی کی قوت نہ رکھتا ہو۔ اس کے برخلاف اگر وہ دوسروں کے لیے مضرت رساں ہو تو وہ مسرت انگیز ہونے کے بجائے خطرناک ہو جائے گا۔ گویا محض بے ضرر غرور مسرت انگیز ہو سکتا ہے اور دوسروں میں غیر شریف جذبات مسرت کو بیدار کرتا ہے۔ طربیہ مسرت کے بارے میں افلاطون کا پیش کردہ یہ نظریہ کسی حد تک ہمیں ہابس (Hobbes) کے پیش کردہ نظریہ کی

صورت میں دو بار رونما ہوتا ہے۔ ہابس کا کہنا ہے کہ جب ہم دوسروں کے مقابلے میں اپنی ذات میں کسی حد تک احساسِ برتری پاتے ہیں، یا اپنی پچھلی حالت کے مقابلے میں خود کو برتر و عظیم محسوس کرتے ہیں تو ہمیں ہنسی آتی ہے۔ (یہاں یہ بات بھی مدِ نظر رکھنی چاہیے کہ ہابس کا نظریہ بڑی حد تک داخلی اور نفسیاتی ہے اور اس کے یہاں طربیاتی صورتِ حال ہنسی کے مترادف ہو جاتی ہے۔ اس کے برخلاف افلاطون کا نظریہ خارجی اور حقیقت پسندانہ ہے، جس میں طربیاتی صورتِ حال خارجی دنیا میں موجود ہوتی ہے۔) افلاطون کا خیال یہ ہے کہ مضحکہ خیز صورتِ حال سے پیدا شدہ مسرت دراصل ملے جلے جذبات کی حامل ہوتی ہے۔ یعنی ایسی مسرت میں غیر شریف جذبات بھی شامل ہوتے ہیں اور ایسے جذبات بھی جو المیاتی عناصر کے حامل ہوتے ہیں۔ (المیہ کے بارے میں بھی افلاطون ملے جلے جذبات کی بات کرتا ہے)۔

علاوہ ازیں افلاطون کا خیال یہ ہے کہ مضحک صورتِ حال بڑی حد تک دوستوں کے مصائب سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ان لوگوں کے مصائب سے جنھیں ہم پسند نہیں کرتے محض نفرت کے جذبات ہی پیدا ہوتے ہیں اور کسی قسم کا احساسِ طرب پیدا نہیں ہوتا۔ افلاطون ذاتی طنز اور غیر فطری مزاج کے حق میں نہیں ہے۔ وہ محض معصوم قسم کی مضحک صورتِ حال کو بہ نظر احسن دیکھتا ہے اور طربیہ کے غلط استعمال اور بے اعتدال ہنسی کو مضرت رساں سمجھتا ہے۔ ضرورت سے زیادہ ہنسی کا ردِ عمل بھی شدید ہوتا ہے۔ اگر کسی شخص کی عادت دوسروں پر ہمہ وقت ہنسنے کی پڑ جائے تو وہ سنجیدہ نہیں رہ سکتا اور اسی مناسبت سے اس کی عظمت میں کمی واقع ہو جائے گی۔ سقراط بھی کہتا تھا کہ ہنسی کا استعمال اتنا ہی ہونا چاہیے جتنا کھانے میں نمک۔ اس کے باوجود افلاطون طربیے کی افادیت کا قائل ہے۔ اس لیے کہ طربیہ انسانی فطرت کے تنوع کا درس دیتا ہے، اور مضحک صورتِ حال کو پیش کر کے یہ بتاتا ہے کہ کن اعمال سے ہمیں گریز کرنا چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ ہم مضحک اعمال کے حوالے سے سنجیدہ عمل کا اندازہ بھی لگا سکتے ہیں۔

فن خطابت

افلاطون فن خطابت کے سلسلے میں چار اہم اصول بتاتا ہے۔ یہی اصول خطابت کے علاوہ ہر اچھی تحریر کے اسلوب پر بھی منطبق ہوتے ہیں۔ (۱) پہلا اصول یہ ہے کہ تحریر و تقریر کے لیے موضوع سے کماحقہٗ آگاہی ضروری ہے۔ افلاطون خطابت کے میکانکی طرز کو نہیں مانتا لیکن وہ صحیح قسم کی خطابت کو روح کے لیے سحر سمجھتا ہے۔ خطابت وہ ہے جو لفظوں کے جادو جگائے اور اس بات کے لیے یہ ضروری ہے کہ خطیب خطابت کے فن سے آگاہ ہو محض یہ کافی نہیں ہے کہ اصولوں سے واقفیت ہو۔ اس فن میں مہارت کے لیے مشق ضروری ہے۔ (۲) ماہر خطیب کو تین شرطیں پوری کرنی چاہئیں (الف) فطری رجحان طبع، (ب) فن کا علم، (ج) مشق، اور ان تین شرائط کو پورا کرنا خطابت سے۔ یہ افلاطون کا دوسرا اصول ہے۔ (۳) اس کا تیسرا اصول یہ ہے کہ تحریر و تقریر میں ایک نامیاتی وحدت ہونی چاہیے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ افلاطون شاعری میں بھی نامیاتی وحدت کا متقاضی ہے۔ نامیاتی وحدت (Organic unity) کا مطلب یہ ہے کہ تحریر و تقریر میں ایک ایسی تنظیم ہو کہ اس کے مختلف حصے ایک دوسرے سے باہم مربوط ہوں اور یہ ربط باہمی محض میکانکی نہ ہو۔ اس میں زندہ جسم کے مختلف اعضاء کی طرح نامیاتی تعلق ہو۔ (۴) افلاطون کا چوتھا اصول یہ ہے کہ مقرر کو سامعین کی نفسیات کا اندازہ ہونا چاہیے۔ جس طرح کسی طبیب کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ مریض کی طبیعت اور مزاج سے کماحقہٗ واقف ہو، اسی طرح مقرر کے لیے بھی یہ ضروری ہے کہ سامعین کی ذہنی حالت اور نفسیاتی کیفیت سے واقف ہو۔ مقرر کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ اپنے سامعین کے طبائع اور ان کی ذہنی صلاحیتوں سے آگاہ ہو اور اسے اس بات کا اندازہ ہو کہ کن کن طریقوں سے انھیں متاثر کر سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ اسے موقع اور محل کے اعتبار سے اور سامعین کی ذہنی صلاحیتوں کے مطابق انھیں متاثر کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ ہر اچھی تحریر و تقریر کے لیے ان چاروں اصولوں کی پیروی لازم ہے۔

فن کے متعلق مختلف اشارے

شاعری اور خطابت کی ذیل میں ان تصورات کے علاوہ افلاطون کی مختلف کتابوں میں مختلف قسم کے بیانات و تصورات مختلف جگہوں پر بکھرے ہوئے ہیں۔ اس کے ان مختصر بیانات سے بھی نظریات اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ شاعری کی مقصدیت کے بارے میں وہ اس کے محض مسرت بخش مقصد سے انکاری ہے۔ اس کے نزدیک اعلیٰ ترین مسرت خوبیوں کی فہرست میں پانچویں درجے پر آتی ہے۔ افلاطون ایسی شاعری کو جو محض مسرت بخش ہو، پیسٹری بنانے کے فن کے برابر سمجھتا ہے۔ ویسے وہ شاعری کی مسرت بخش کشش کا قائل ضرور ہے، مگر اس بات سے قطعی طور پر انکار کرتا ہے کہ شاعر کا کام شاعری کے ذریعے محض مسرت کا ابلاغ کرنا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ شاعری کا اصل مقصد انسانی کردار پر اثر انداز ہونا ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی روح کی اعلیٰ اور ارفع صلاحیتوں کو بیدار کرے، انھیں بروئے کار لائے اور اس طرح انسانوں کو بہتر بنائے، تا کہ وہ ایک اعلیٰ زندگی کی تعمیر کر سکیں۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی مقصدیت کے اس تصور کے پیش نظر جس قسم کی شاعری افلاطون کے خیال میں مستحسن ہوگی، وہ یقیناً محدود قسم کی شاعری ہو گی۔ اس کے ساتھ ہی وہ ابلاغی شاعری بھی ہوگی، جسے قارئین آسانی سے سمجھ سکیں اور متاثر ہو سکیں۔ علاوہ ازیں افلاطون وحدت اور تنظیم، تناسب و توازن کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ یہی وہ کلاسیکی تقاضے ہیں جنھیں بعد کے ناقدوں نے بار بار دہرایا ہے۔ افلاطون اسلوب اور آہنگ میں عدم تناسب کو برا سمجھتا ہے اور ڈرامے میں ملے جلے تاثرات کو بھی مستحسن نہیں سمجھتا، اس لیے کہ اس سے وحدت تاثر مجروح ہوتی ہے۔

اپنی کتاب ''ریاست'' (Republic) میں اس نے شعری انصاف (Poetic Justice) کا نظریہ بھی سب سے پہلی بار پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیک و بد میں مثالی قسم کا انصاف ہونا چاہیے۔ ایک اور جگہ وہ عشق کے جذبات کو شاعری کا بنیادی محرک تصور کرتا ہے۔ عجب یہ ہے کہ یہ تصور اس کے عہد کا عام تصور ہو۔ وہ اس سلسلے میں یوری پیڈیز (Euripides) کا

تو بھی نقل کرتا ہے کہ "عشق کے زیر اثر ہر شخص شاعر بن جاتا ہے، خواہ وہ پہلے سے شاعری کا اہل نہ ہو"۔

افلاطون کے عہد میں ایک عام تصور یہ بھی تھا کہ طربیہ اور المیہ کے لیے فن کارانہ صلاحیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ افلاطون نے سب سے پہلی بار اس عام خیال کو رد کیا اور یہ بتایا کہ اس قسم کی کوئی حد بندی صحیح نہیں ہے۔ اس کا خیال تھا کہ جو شخص المیہ کا فن جانتا ہے، وہ طربیہ بھی لکھ سکتا ہے۔

اسلوب کے بارے میں افلاطون کا نظریہ یہ تھا کہ اسلوب کردار کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کے اس نظریہ سے قدیم عہد میں یہ تصور ابھرا کہ اسلوب کے ساتھ اخلاق کا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ نیز یہی نظریہ جدید نظریہ کی بھی کہ "اسلوب خود انسان ہے" پیش گوئی معلوم ہوتا ہے۔

افلاطون بہ حیثیت نقاد

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں افلاطون کا ایک اہم تنقیدی نظریہ یہ ہے کہ وہ شاعری کو محض مسرت کی فراہمی کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاعری کو بعض دوسرے معیارات کے مطابق پرکھنا اور جانچنا چاہیے۔ ویسے بھی مسرت کا معیار کوئی ٹھوس معیار نہیں ہے، اس لیے کہ جو چیز بچوں کے لیے مسرت بخش ہے وہ جوانوں کے لیے مسرت بخش نہیں ہوگی اور جو چیز جوانوں کو مسرت بہم پہنچاتی ہے وہ بوڑھوں کے لیے باعث مسرت نہ ہوگی۔ لہٰذا افلاطون کی نظر میں ادبی قدر کا صحیح معیار مسرت نہیں بلکہ صداقت ہے۔ چوں کہ افلاطون اس بات کا بھی قائل ہے کہ تمام فنون میں ایک قسم کی مسرت بخش کشش ہوتی ہے، اس لیے وہ فن کی مسرت بخش کیفیت کو بھی معیار مانتا ہے، مگر اس کے لیے اس کی شرط یہ ہے کہ اس معیار پر فن کو پرکھنے والے محض وہ لوگ ہونے چاہئیں جو فی الحقیقت جانچ پرکھ کے اہل ہوں۔ ہر شخص کی مسرت معیار نہیں بن سکتی۔ محض ان لوگوں کی مسرت معیار بن سکتی ہے جو مہذب اور اعلیٰ تعلیم یافتہ ہوں، یعنی وہ جو علم اور سیرت و کردار کے اعتبار سے اعلیٰ حیثیت کے حامل ہوں۔ افلاطون کے نزدیک اچھے ناقد کو عقل مند اور

باہمت ہونا چاہیے، تاکہ وہ دوسروں کی رہنمائی کر سکے۔ یہاں افلاطون اپنے عہد کے اس عام تصور کے خلاف نظر آتا ہے کہ عوام کا ذوق بھی ادبی خوبیوں کا معیار ہے۔ شعر کی تشریح کے لیے وہ یہ ضروری خیال کرتا ہے کہ ناقد کو پوری شعری روایات اور فنی اصولوں کا علم ہو۔ اس کے نزدیک نظم کی تشریح کے معنی یہ ہیں کہ پوری نظم کے مفہوم کو سمجھا جائے۔ محض مصرعوں یا تراکیب کی تشریح و تحسین سے پوری نظم کی تشریح و تحسین نہیں ہوتی۔ [ڈاکٹر جانسن (Dr Johnson) نے اسی بات کو یوں کہا ہے کہ جو شخص پوری نظم میں کسی ایک مصرعے یا ترکیب یا بند کی تعریف و تحسین کرتا ہے اس کی مثال اس شخص کی ہے جو اپنا مکان بیچنا چاہتا تھا اور جیب میں نمونے کی اینٹ لیے پھرتا ہے۔]

ان باتوں کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون کے نظریات شاعری میں کافی اہم تعمیری تصورات ملتے ہیں۔ ان تصورات کے مقابلے میں شاعری پر اس کے حملے کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ تنقید کی تاریخ میں افلاطون کی حیثیت رہنما کی ہے۔ بعد کے ناقدین نے اس کے بتائے ہوئے راستوں پر گامزن ہو کر ہی منزلیں طے کی ہیں۔ ادب کو زندگی کے تعلق سے سمجھنے کی پہلی کوشش افلاطون نے ہی کی ہے اور اسی سے اس فلسفیانہ تنقید کی ابتدا ہوئی جو فن کی صداقت اور فن پارے میں مضمر ان داخلی قوانین کا سراغ لگاتی ہے جو فن پارے کو وجود ظاہری بخشتے ہیں۔ افلاطون ادبی مسائل کو نفسیاتی طور پر پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے کہ فن کار انسانی دل کو متاثر کرتے ہیں۔ لہٰذا انسانی فطرت کا علم فن کی صحیح تفہیم کے لیے ضروری ہے۔ اس کے نظریات محض سرد منطق کا نتیجہ نہیں ہیں، وہ عقل اور جذبہ دونوں کے اختلاط کی پیداوار ہیں۔ جذبہ اور تخیل کے باعث اس نے غور و فکر کی ارفع منزلیں طے کیں اور عقل کی رفاقت کے باعث وہ بے جا اور غیر ضروری تخیلاتی پرواز سے بچا رہا۔

افلاطون کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے سب سے پہلے شاعری کی زندگی بخش قوت اور باطنی کشش کو تسلیم کیا۔ اس نے روایتی طور پر تسلیم شدہ "شاعرانہ جنون" (الہامی کیفیت) کی از سر نو تشریح کی۔ افلاطون اس کیفیت کو تمام عظیم فن کی جذباتی کیفیت سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ

کیفیت یہی وجدانی بصیرت کی حامل ہوتی ہے جو شعور اور عقل سے ماورا ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں افلاطون کی مراد وہی ہے جس کا بعد ازاں اظہار ورڈز ورتھ نے کیا کہ ''شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار'' ہوتی ہے۔ اس کا ایک اور اہم تصور یہ ہے کہ شاعری کو مثالی دنیا کی نقل ہونا چاہیے۔ اس مسئلہ میں غالباً افلاطون کے ذہن میں اس فلسفیانہ شاعری کا تصور ہو گا جو عدل، صداقت اور حسن جیسی اعلیٰ اقدار کو موضوع بنائے۔ اس تصور میں یہ معنی بھی مضمر ہیں کہ شاعری کو اعلیٰ انسانی فطرت کی تقلید کرنی چاہیے اور اسے مستقل انسانی و آفاقی اقدار کا حامل ہونا چاہیے۔ اسی بات کو ارسطو نے اس طرح پیش کیا کہ شاعر انفرادی مثالوں کے ذریعے آفاقی تصورات کو پیش کرتا ہے۔

افلاطون کا خیال یہ ہے کہ فن بنیادی طور پر تاثر پیش کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے وہ کسی قسم کا درس نہیں دیتا۔ لہٰذا فن اخلاقی درس دینے یا اخلاقیات کے اصول سمجھانے کی بجائے انسانی کردار کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا بنیادی وظیفہ یہ ہے کہ وہ کائنات کے حسن کو دیکھنے کے لیے بصارت کو، اور انسانی فطرت کی اعلیٰ ترخوبیوں اور نیکیوں کے مشاہدے کے لیے انسانی بصیرت کو تیز تر کر دیتا ہے۔ فن انسانی روح میں صحت افزا ہواؤں کی مانند اس کی اعلیٰ تر صلاحیتوں کو نمو بخشتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ افلاطون نے اپنی کتاب 'ریاست' (Republic) میں ایک مقام پر شاعری کے درسی پہلو کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فن انسانوں کو اس بات پر اکساتا ہے کہ وہ گرد و پیش کی دنیا کا خاطر خواہ مطالعہ کریں اور جہاں کہیں بھی اعلیٰ خوبیاں میں ان کا بہ طریق احسن مشاہدہ کریں تاہم یہاں بھی وہ اخلاقی درس کی بات نہیں کرتا۔ وہ محض یہ کہتا ہے کہ فن کے توسل سے ہمیں اقدار کا صحیح احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون اپنے نظریات کے اعتبار سے بعد ازاں پیدا ہونے والے اخلاقی نظریات فن سے اتنا ہی دور ہے جتنا کہ 'فن برائے فن' کے نظریات سے۔

افلاطون کے بارے میں عہد بہ عہد ایک عام تصور یہ چلا آتا ہے کہ وہ فنون لطیفہ کا بالعموم اور شاعری کا بالخصوص دشمن تھا۔ اس بات کو قطعاً بھلا دیا گیا کہ وہ ایک خاص عہد میں پیدا ہوا اور اس نے اپنے عہد کے تقاضوں کے پیش نظر شاعروں اور فلسفیوں کے تنازعہ میں فلسفیوں کی

وکالت کی۔ بعد کے ادوار میں جن لوگوں نے شاعری پر حملے کیے انھوں نے بھی افلاطون کے دلائل ہی استعمال کیے اور ان باتوں کو بالکل نظر انداز کر دیا جو اس نے شاعری کے حق میں کہی ہیں۔ شاعری کو اخلاقی طور پر مستحسن سمجھنے والوں نے بھی کم و بیش افلاطون کے نظریات سے ہی فائدہ اٹھایا۔ اس بحث سے قطع نظر ہمیں افلاطون کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس نے سب سے پہلے ادبی تنقید کی۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے بہت سے تصورات آج ہمارے لیے قابل قبول نہ ہوں، اس کے باوجود یہ بات تسلیم کرنی پڑے گی کہ افلاطون کے بعد تنقیدی عمارت اسی کی رکھی ہوئی بنیاد پر تعمیر کی گئی۔ اس کے نظریات کی گونج آج بھی تنقیدی ادب میں سنائی دیتی ہے۔ اس کی دی ہوئی مازم ایک اصطلاح یعنی 'تقلید' یا 'نقالی' (Imitation) آج بھی تنقیدی مباحث کا موضوع ہے جس کی تشریح اور توضیح اور مفہوم کے تعین کی کوشش میں کافی تنقیدی مواد جمع ہو چکا ہے۔ افلاطون نے سب سے پہلی بار شاعری اور خطابت کی ماہیت اور ان کے مقصد کے حوالے سے ان کے لیے اصول وضع کیے اور یہ ثابت کیا کہ شاعری اور خطابت محض اسلوب اور تکنیک کا معاملہ نہیں ہے بلکہ موضوع اور بصیرت کا معاملہ بھی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کا زندگی کے ساتھ ایک گہرا رابطہ ہے۔ یوں تو تنقید ہوتی ہی رہی ہے اور ہوتی رہے گی، مگر ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ سب سے پہلی تنقیدی آواز افلاطون کی تھی اور یہی اس کی عظمت کی سب سے بڑی دلیل ہے۔

ارسطو

افلاطون نے انسانی معاشرے کی ضروریات کے تحت پوری انسانی زندگی کا ایک نظام مرتب کرنے کی کوشش کی۔ ارسطو نے انسانی علوم کی تنظیم نو کا کام شروع کیا۔ افلاطون کا فلسفہ انسانی دل کی دھڑکنوں سے مملو تھا۔ وہ شاعرانہ نظر اور فلسفی کے شعور کا حامل تھا۔ ارسطو سائنس داں کی نظر سے، خارجی اشیاء کے مطالعے اور مشاہدے سے، تجزیے اور تجربے سے، اپنے بنیادی مفروضوں، اصولوں اور نظریوں کی تشکیل کر رہا تھا جب کہ افلاطون عظیم یونانی تمدن کے انتشار کو ختم کرنے اور معاشرے کو منظم اور مربوط کرنے کی سعی کر رہا تھا۔ اس کے باوجود ارسطو اور افلاطون میں ایک تعلق ہے۔ وہ یہ کہ ارسطو افلاطون کی اصطلاحات اور نظریات کو سامنے رکھ کر کبھی ان کی از سرِ نو تشریح کرتا ہے، اور کبھی ان کے خلاف استدلال کرتا ہے، اور اس طرح اپنے نظریات کی تشکیل کرتا ہے۔

فن اور شاعری کے بارے میں ارسطو نے کئی رسالے لکھے، جو نایاب ہیں لیکن شاعری اور خطابت پر اس کے نظریات بڑی حد تک اس کی کتاب 'بوطیقا' (Poetics) اور 'فن خطابت' (Rhetorics) میں محفوظ ہیں۔ اس کے ان دو رسالوں میں تنقیدی عمل ایک نئی سمت اختیار کر لیتا ہے۔ تنقیدی تصورات کے ارتقا میں بوطیقا کے نظریات ایک عظیم اہمیت کے حامل ہیں۔ ارسطو کے اس رسالے نے عہد بہ عہد ادبی تصورات اور تنقیدی نظریات کو متاثر کیا ہے۔ آج ہمارے عہد میں بھی بوطیقا کی اہمیت اتنی ہے کہ مغربی تنقید میں نو ارسطو طیلیسی مدرسۂ فکر پیدا ہو گیا ہے، جو ارسطو کے طریق کار کو ادبی تنقید کے لیے مستحسن سمجھتا ہے۔

علوم کے بارے میں ارسطو کے نظریات

ارسطو کے فلسفہ کے مطابق شاعری اور خطابت تخلیقی علوم کی ذیل میں، سیاسیات اور اخلاقیات عملی علوم کی ذیل میں اور ریاضی، طبیعیات اور مابعد الطبیعیات نظری علوم کی ذیل میں

آتے ہیں۔تخلیقی اور عملی علوم ماہیت کے اعتبار سے نظری علوم سے مختلف ہوتے ہیں۔یوں تو تمام علوم کا فوری مقصد ایک ہی ہے یعنی علم حاصل کرنا مگر آخری مقصد کے اعتبار سے نظری علوم تخلیقی اور عملی علوم سے مختلف ہوتے ہیں۔نظری علوم کا مقصد محض حصول علم ہوتا ہے مگر تخلیقی اور عملی علوم کسی مخصوص مقصد کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔عملی علوم علم کے ذریعے انسانی کردار کو متاثر کرتے ہیں۔تخلیقی علوم علم کے ذریعے نفع بخش اور خوبصورت اشیا کی تشکیل و تخلیق کرتے ہیں۔ارسطو کی اس درجہ بندی کے نتیجے کے طور پر نظری علوم کی حاصل کردہ صداقتیں تخلیقی اور عملی علوم کی صداقتوں سے مختلف ہوتی ہیں۔ارسطو اس تفریق کو بہت اہمیت دیتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ نظری علوم کے موضوعات میں انسانی قوت ارادی کی شمولیت نہیں ہوتی۔اسی لیے جن حقائق اور صداقتوں کی تلاش نظری علوم کرتے ہیں، ان کی حیثیت آفاقی ہوتی ہے۔چوں کہ عملی اور تخلیقی علوم کے موضوعات میں انسانی قوت ارادی شامل ہوتی ہے، اس لیے وہ عمومی اصول ہی وضع کر سکتے ہیں۔یہ اصول عام طور پر تو صحیح ہوتے ہیں، مگر ان کی حیثیت نظری علوم کی طرح دائمی نہیں ہوتی۔یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی فلسفیانہ درجہ بندی کے اعتبار سے شاعری اور خطابت، فن برائے فن کے متحمل نہیں ہو سکتے، نہ ہی وہ ان اشیا، کے بارے میں جو قائم اور غیر متغیر ہیں، آفاقی اصول وضع کر سکتے ہیں۔پس یہ علوم عمومی اصول وضع کر کے اچھے شاعر اور اچھے خطیب بننے میں تو مدد دے سکتے ہیں، مگر ان کے وضع کردہ اصول کسی دائمی قدر کے حامل نہیں ہو سکتے۔

بوطیقا کی ترتیب

بوطیقا کا رسالہ توقع سے زیادہ مختصر ہے، اس میں کل چھبیس ابواب ہیں۔اس کے اختصار کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ اس کا دوسرا حصہ جو ارسطو نے 'طربیہ' پر لکھا تھا گم ہو گیا ہے اور وہ ابواب بھی جس میں اس نے تصور ''تزکیہ نفس'' کی تشریح کی ہوگی اب موجود نہیں ہیں۔اس مختصر رسالے میں شاعری کی ماہیت کے بارے میں مختصر خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ان

کے علاوہ نصف سے زائد حصہ المیہ کے بیان میں ہے۔ رسالہ کا موضوع شاعری اور اس کی مختلف اصناف سے متعلق ہے۔ اس رسالے کے پہلے پانچ ابواب موضوع کو متعارف کرتے ہیں۔ ان ابواب میں ارسطو فن کے بارے میں عمومی تصورات کا اظہار کرتے ہوئے تقلیدی فن اور اس کے نفسیاتی محرکات کا بیان اختصار سے کرتا ہے، ساتھ ہی شاعری کی ابتدا اور اس کی مختلف اصناف کے بارے میں، جن میں المیہ اور طربیہ بھی شامل ہیں، خیال آرائی کرتا ہے۔ ان پانچ ابواب کے بعد چودہ ابواب المیہ سے متعلق ہیں، جن میں المیہ کی تعریف اور اس کے مختلف عناصر سے بحث کی گئی ہے۔ تین ابواب شعری زبان سے متعلق ہیں اور آخر کے چار ابواب رزمیہ شاعری اور تنقیدی مسائل کے بارے میں ہیں۔

بوطیقا کے نقائص

اس رسالے میں بعض نقائص بالکل واضح ہیں۔ مثال کے طور پر اس میں غنائیہ شاعری کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے اور طربیہ اور رزمیہ کا ذکر بالکل سرسری طور پر کیا گیا ہے۔ المیہ کے متعلق تفصیل سے گفتگو ملتی ہے مگر پوری بحث میں پلاٹ کی نوعیت اور المیہ کے تاثرات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے کہ پورے فن شعر پر تفصیلی بحث کے بجائے محض المیہ کے بارے میں کچھ تفصیل ملتی ہے، باقی اصناف کے بارے میں محض چند اشارے ہیں، اور جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے غنائیہ شاعری (Lyrical poetry) کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ بات ارسطو کے ہم عصروں کے لیے تعجب خیز نہ ہوگی۔ انھیں معلوم تھا کہ شاعری کے ارتقا کی آخری حد المیہ ہے اور اسی لیے اس کی سنجیدگی اور اس کے اعلیٰ ترین درجے کے پیش نظر یہی وہ صنف ہے جو تفصیلی مطالعہ کی متحمل ہو سکتی ہے۔ جہاں تک غنائیہ شاعری کا تعلق ہے اس کے مطالعے سے کوئی اہم نکتہ برآمد نہیں ہو سکتا تھا اس لیے کہ وہ اسے فن کی ابتدائی شکل سمجھتے تھے جس کی حیثیت مکمل ڈرامے میں محض تزئین کی تھی، اور یوں اسے شاعری کے بجائے موسیقی کا ایک حصہ سمجھنا چاہیے، جسے شاعری کی ماہیت کے متعلق کسی تفصیلی بحث میں آسانی سے نظر انداز کیا

جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ارسطو نے المیہ کو وہ اہمیت دی جو بعد از اں ادبی تاریخ کے ارتقا کے اعتبار سے صحیح نہیں معلوم ہوئی۔ لہٰذا اس ضمن میں ارسطو کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے چند تعصبات کا اسیر تھا۔ المیہ کے سلسلے میں بھی دیگر عناصر کے مقابلے میں پلاٹ پر تفصیلی بحث اس کے عہد کی فکر کا نتیجہ تھی۔

ارسطو کے رسالے 'بوطیقا' کی ایک اور قباحت اس کا اسلوب ہے جو واضح نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ رسالہ ان لوگوں کے لیے تحریر کیا گیا ہے جو اس کے طرز فکر اور اصطلاحات سے مکمل طور پر واقف تھے۔ یہ رسالہ اپنے قارئین سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ ابتدائی باتوں سے پہلے ہی سے واقف ہوں نیز یہ کہ وہ ان باتوں کی جو مبہم طور پر کہی گئی ہوں خود وضاحت کر لیں اور ان باتوں کو جو نہیں کہی گئی ہیں خود سمجھ لیں۔ یہ رسالہ ہم سے ایک اور توقع رکھتا ہے، اور وہ لیسنگ (Lessing) کے لفظوں میں یہ ہے کہ ہمیں ارسطو کو ہر مقام پر ارسطو کے حوالے سے ہی سمجھنا چاہیے یعنی یہ کہ اس کی 'بوطیقا' کو اس کے دیگر رسالوں 'سیاسیات'، 'اخلاقیات' اور 'مابعد الطبیعیات' کے ساتھ رکھ کر پڑھنا چاہیے۔ اس گمان غالب کے علاوہ کہ اس رسالے کا دوسرا حصہ گم ہو چکا ہے، موجودہ رسالے میں اس بات کی شہادتیں بھی ملتی ہیں کہ گویا اس کی ترتیب اس کے لیکچروں سے عمل میں لائی گئی ہے۔ جنھیں اس کے شاگردوں نے بعد میں شائع کر دیا۔ رسالہ میں تضادات اور فروگذاشتیں ملتی ہیں۔ کبھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک بات سے دوسری غیر متعلق بات نکل آئی ہے۔ اکثر اصطلاحات کو بلا کسی تشریح کے برتا گیا ہے اور 'تقلید' کی اصطلاح کو ایک سے زیادہ مفاہیم میں استعمال کیا گیا ہے۔

ارسطو کا طریق کار

ان خامیوں کے باوجود جب ہم ارسطو کے طریق کار پر غور کرتے ہیں اور اس کی تصنیف کے خطوط کو دیکھتے ہیں تو ہمیں 'بوطیقا' کی عہد آفریں خصوصیات کا احساس ہوتا ہے۔ ارسطو نے قدیم فلسفیوں کے الہامی طریق کار کو تو رد کیا ہی، اس نے افلاطون کے وجدانی طریق

کار کو بھی نہیں اپنایا۔ اس کا مقصد شاعری کی صداقت کو منظم اور مثبت طور پر پیش کرنا تھا۔ اس کے نزدیک کسی چیز کو جاننے کے معنی یہ تھے کہ اس کی اصل خصوصیات اور جوہر کا پتہ چلایا جائے۔ اس مقصد کے تحت اس نے یونانی شاعری کا تجزیہ کیا۔ اس نے سب سے پہلے ٹھوس حقائق جمع کیے اور پھر ان حقائق سے عمومی اصول وضع کیے۔ جس طرح وہ اپنی کتاب 'سیاسیت' میں تجزیاتی طریق کار کے تحت بہت سی شہری حکومتوں کے آئین کو سامنے رکھ کر ان سے عمومی اصول اخذ کرتا ہے، اسی طرح 'بوطیقا' میں بھی وہ عظیم شاعروں کے فن پاروں کے تجزیے سے شعری اصول دریافت کرتا ہے۔ ارسطو کا طریق کار تجزیاتی، استقرائی اور سائنسی ہے۔ جو شعری قوانین ارسطو وضع کرتا ہے انھیں وہ انسانی فطرت میں جاری وساری دیکھتا ہے اور اسی باعث وہ شاعری کو انسانی سطح پر پرکھتا ہے۔

ارسطو شاعری کی ابتدا کو انسانی فطرت کا خاصہ سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تقلید یا نقالی کا مادہ انسان میں فطری ہوتا ہے۔ وہ دوسروں کی نقل کر کے مسرت حاصل کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ارسطو انسان میں توازن اور آہنگ کی جبلت کا بھی قائل ہے۔ فلسفہ کی طرح وہ شاعری کو بھی انسانی حیرت واستعجاب کے محرکات کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ المیہ کو جذباتی تاثرات کی بنا پر مستحسن خیال کرتا ہے اور المیہ کے ہیرو کے لیے ان خصوصیات کا اہل ہونا ضروری سمجھتا ہے جو المیہ کے جذباتی تاثرات پیدا کرسکیں۔ اس طرح ارسطو کے نظریات نفسیاتی نقطہ نظر کے حامل ہو جاتے ہیں۔ بسا اوقات وہ اپنے موضوع پر تاریخی زاویہ نظر سے بھی روشنی ڈالتا ہے اس کے نزدیک اشیاء کے جوہر اور ان کی اصلیت کو سمجھنے کے لیے ان کی ارتقائی کڑیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ارسطو یونانی شاعری کے ارتقا میں مختلف سمتوں اور نہجوں کا بہ غور مشاہدہ کرتا ہے وہ یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ یونانی غنائیہ اور کورس میں گائے جانے والے نغموں سے ڈرامہ کس طرح وجود میں آیا یا یہ کہ ہومر کی رزمیہ نظموں میں موجود طربیہ اور المیہ عناصر سے طربیہ اور المیہ ڈراموں کا ارتقا کیوں کر ہوا۔ ارسطو کے یہ سوالات تاریخی نقطۂ نظر کے سلسلے میں محض بنیادی اشاروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ہمیں کوئی مکمل تاریخی نظریہ نہیں دیا۔ تاہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اسی کی بنیاد پر

آئندہ چل کر ادبی تاریخ کی عمارت کھڑی کی گئی۔ اس کے ساتھ ہی ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اشیاء کی ابتدا اور ان کے ارتقا کا مطالعہ محض تاریخی نوعیت کا ہی حامل نہیں ہوتا وہ حیاتیاتی مطالعہ بھی ہوتا ہے۔ پس یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ارسطو نے سب سے پہلے تاریخی اور حیاتیاتی (Biological) نقطہ نظر سے ادبی مسائل کا مطالعہ کیا۔ ارسطو کے بعد اس کے خیالات کو عقیدے کے طور پر تسلیم کر لیا گیا اور لوگ یہ بات بھول گئے کہ ارسطو نے انسانی زندگی اور انسانی تہذیب کے مطالعے کے لیے کیا کیا طریق کار وضع کیے تھے۔

ارسطو کے نظریات کی تشکیل اور مختلف اثرات

یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ارسطو کے رسالے کے سارے نظریات محض اس کے غور و فکر کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ ہم عصر نظریات و خیالات بھی اس پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ بہت سے نظریات اور اصطلاحیں اس نے وراثت میں پائیں۔ بہت سے نظریات ایسے بھی تھے جنھیں اس نے رد کر دیا۔ ان کے علاوہ اس کے اپنے عہد کے بعض سوالات ایسے تھے جن کا جواب دینا ضروری تھا۔ لہٰذا اس کے نظریات و تصورات پر اس کے عہد کے اثرات بھی پڑے۔ اس نے تقلید کی اصطلاح افلاطون سے یا اس سے بھی پہلے کے مفکرین سے مستعار لے کر اسے معنوی وسعت بخشی۔ 'بوطیقا' کے استدلال کا تعین ان دلائل سے بھی ہوتا ہے جو افلاطون نے شاعری کے خلاف استعمال کیے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ افلاطون نے رزمیہ اور المیہ دونوں پر ان کی ماہیت اور اثرات کے حوالے سے اعتراضات کیے۔ افلاطون ایسی شاعری کا متقاضی تھا جو مثالی صداقتوں کی روشنی میں ایک فلسفیانہ قسم کی شاعری ہو۔ پس افلاطون کے حملے کی نوعیت نے ارسطو کے دفاع کی نوعیت کا تعین کیا۔ ارسطو بعض ایسے سوالات بھی اٹھاتا ہے جن کا براہ راست تعلق شاعری کے بارے میں عام خیالات سے نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً رزمیہ یا المیہ یا پلاٹ اور کردار کی تقابلی اہمیت کے بارے میں بحث، شاعری کے متعلق عمومی نظریات یا فن شعر کے بارے میں عام خیالات

براہ راست تعلق نہیں رکھتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس قسم کی بحثیں اپنے زمانے کے سوالات کو سامنے رکھ کر اٹھائیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ڈرامے کا فن انحطاط پذیر تھا جس کی شکایت خود ارسٹوفینیز بھی کر چکا تھا۔

ارسطو کا یہ رسالہ کئی اعتبار سے اپنے عہد کی نمائندگی کرتا ہے۔ ارسطو نے شاعری کے لیے آفاقی قوانین نہیں بنائے اس لیے کہ تخلیقی علم کے قوانین آفاقی صداقتوں پر مبنی ہو بھی نہیں سکتے۔ اس کے سامنے محض یونانی ادب تھا جو ہر اعتبار سے اپنے کمال کو بھی نہیں پہنچا تھا۔ لہٰذا اس نے محض ان حقائق سے جو اس کے سامنے تھے، قوانین اخذ کیے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ان قوانین کو مستقبل کے ادب پر نافذ نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے باوجود 'بوطیقا' کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس کے بہت سے اصول ہمہ گیر اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یہ اصول مصنوعی تہذیب اور مصنوعی ادب کا حاصل نہیں۔ یہ اصول اس ادب سے حاصل کیے گئے ہیں جو بنیادی انسانی فطرت کا عکاس تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو کے بنائے ہوئے بہت سے قوانین اور اصول آج بھی اتنے ہی صحیح ہیں جتنے کہ پہلے تھے۔ البتہ بعض اصولوں اور قوانین کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے تعصبات اور تصورات سے ماورا نہیں ہیں تاہم وہ تاریخی اہمیت کے حامل ضرور ہیں۔

شاعری کی ماہیت

شاعری کی ماہیت کے بارے میں ارسطو افلاطون کے خیالات کو دہراتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ میں بہت سی اقدار مشترک ہیں۔ شاعری بھی ان فنون کی طرح ایک ''تقلیدی فن'' ہے، گو ارسطو نے تقلید کی اصطلاح افلاطون سے ہی مستعار لی مگر وہ اسے نئے مفاہیم عطا کرتا ہے۔ ارسطو کے عطا کردہ مفہوم کے تحت شاعری محض واقعاتی حقیقتوں اور موجود شیء کی نقالی نہیں رہ جاتی، بلکہ شاعرانہ عمل ایک تخلیقی بصیرت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اسی تخلیقی بصیرت کے سبب شاعر واقعاتی دنیا میں اپنے موضوع کی تلاش کرتا ہے اور موجود واقعات اور حقائق سے

کوئی نئی چیز تخلیق کرتا ہے۔ شاعر اپنے مواد کو برتتے وقت اشیا کو اس طرح پیش کرتا ہے ''جیسے کہ وہ اشیا تھیں یا ہیں یا جیسا کہ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے یا تصور کیا جاتا ہے، یا پھر کہ ان اشیا کو ہونا چاہیے۔'' اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر ماضی و حال کے واقعات و حقائق کو استعمال کرتا ہے اور مروج خیالات و تصورات کو برتتا ہے، یا پھر غیر موجود تصوراتی حقیقتوں کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک نئی صورت و ہیت عطا کرنے کا عمل ان تینوں طریقوں میں مضمر ہے اور ارسطو کے نزدیک عمل تقلید تخلیق نو کے مترادف ہے۔ عمل تقلید کو ایک تخلیقی عمل بتا کر ارسطو نے ادبی نظریات میں ایک اہم تصور کا اضافہ کیا ہے۔ اس طرح وہ شاعری کو انسانی زندگی کی مستقل، ہمہ گیر اور آفاقی خصوصیت کی تقلید یا بہ الفاظ دیگر ان کا اظہار سمجھتا ہے۔ ارسطو شاعری کو نہ تو محض نقالی اور تقلید سمجھتا ہے اور نہ محض واہمہ اور فریب نظر۔ جس طرح شاعری محض نقالی اور تقلید سے مختلف ہے، اسی طرح وہ محض واہمے اور فریب نظر سے بھی مختلف ہے۔ شاعر روزمرہ کی زندگی کے انتشار سے ایک منضبط اور منظم ہیت پیدا کرتا ہے۔ جس میں انسانی فطرت کی مستقل خصوصیات اظہار پاتی ہیں اور متشکل ہوتی ہیں۔ انسانی فطرت کی یہ مستقل خصوصیت آفاقی اور مثالی صداقتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔

شاعری اور تاریخ

انھی آفاقی خصوصیات کی بنا پر ارسطو شاعری کو تاریخ سے ممیز کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے'' اس لیے کہ مؤرخ خود کو امر واقعہ کا اسیر بنا لیتا ہے جب کہ شاعر خصوصی واقعات کو عمومی اور آفاقی بنا دیتا ہے، اور مخصوص اور منفرد کے ذریعے آفاقی و کائناتی حقیقت کو پیش کرتا ہے۔ اس طرح شاعر بھی فلسفی کے مانند کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتا ہے اور انھیں پیش کرتا ہے۔ یہاں ارسطو شاعری کے بارے میں تین بنیادی باتیں بتاتا ہے۔

۱۔ بڑی شاعری ہمہ گیر، آفاقی اور کائناتی صداقتوں کی حامل ہوتی ہے۔

۲۔ اسی لحاظ سے شاعری کی اپیل بھی آفاقی و کائناتی ہوتی ہے اور وہ زمان و مکان کی اسیر نہیں ہوتی۔

۳۔ چوں کہ شاعری اور فلسفہ دونوں آفاقی اور کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتے ہیں، اس لیے ان میں کوئی بنیادی تضاد موجود نہیں ہے۔

یوں تو خود افلاطون نے بھی اس بات کو تسلیم کر لیا تھا کہ شاعری اور فلسفہ دونوں میں وجدان کی کارفرمائی ہوتی ہے مگر اس نے ارسطو کی طرح فلسفہ اور شاعری کے تنازعہ کو ختم نہیں کیا تھا۔ ارسطو نے یہ بتا کر کہ شاعری اور فلسفہ دونوں عظیم تر کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتے ہیں اس پرانے تنازعہ کو ختم کرنے کی سعی کی۔

شاعری کا مقصد اور وظیفہ

متقدمین سے لے کر ارسطو کے عہد تک یہ تصور عام تھا کہ شاعری اخلاقی درس دیتی ہے اور یوں بطور معلم اخلاق شاعری کی اہمیت مسلم تھی۔ افلاطون نے اس تصور پر پہلا شدید حملہ کیا اور شاعری کو اخلاق کا سرچشمہ ماننے سے انکار کر دیا۔ ارسطو نے سب سے پہلی بار یہ تصور پیش کیا کہ شاعری ایک خاص قسم کی اعلیٰ مسرت بہم پہنچاتی ہے۔ 'بوطیقا' میں اس نظریہ کا بیان وضاحت سے نہیں ملتا، اس کے باوجود اس سلسلے میں ارسطو نے جو کچھ اپنے رسالہ ''سیاسیات'' (Politics) اور ''مابعد الطبیعیات'' (Metaphysics) میں موسیقی کے بارے میں کہا ہے اسی سے شاعری کے بارے میں بھی نظریات اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں خود بوطیقا میں ارسطو یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ ہر قسم کی شاعری اپنی مخصوص قسم کی مسرت بہم پہنچاتی ہے۔ تاہم ارسطو اپنے نظریہ کو محض مسرت تک محدود نہیں کرتا، اس کا خیال ہے کہ ان اذہان کے لیے جو صحت مند اور معمول کے مطابق ہوں جمالیاتی مسرت محض اسی وقت ممکن ہوگی جب کہ اخلاقیات کے تقاضے بھی پورے ہوں۔ اس طرح ارسطو شاعری میں فن کی مسرت کے ساتھ ساتھ اخلاقی تقاضوں کو بھی مضمر دیکھتا ہے۔ مگر ارسطو کے اس تصور کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کو اخلاقی درس و تدریس کا ذریعہ خیال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا اصل مقصد یہ نہیں کہ لوگوں کو اخلاقی طور پر بلند کیا جائے یا انھیں کسی قسم کی تعلیم

دی جائے۔ ارسطو دراصل شاعری کے جمالیاتی مقصد اور اس کے اخلاقی مقصد میں تمیز کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا جمالیاتی عنصر شاعری کے لیے لازم ہے اور اس کے اخلاقی عنصر کی اہمیت محض ثانوی اور اضافی ہے۔

عمل تقلید اور فطرت

ارسطو شاعری کی ماہیت اور اس کے مقصد کے متعلق ان بنیادی باتوں کے علاوہ دیگر مقامات پر ایسے اشارے بھی کرتا ہے جن سے شاعری کے بارے میں اس کے نظریات کی مزید تائید ہوتی ہے۔ عمل تقلید کے متعلق ارسطو کہتا ہے کہ ''فن فطرت کی تقلید کرتا ہے'' یا پھر یہ کہ ''تقلید کے معروض عمل کرتے ہوئے انسان ہوتے ہیں''۔ ان دونوں جملوں کو ساتھ ساتھ رکھیے تو بادی النظر میں متضاد معلوم ہوں گے۔ اس لیے کہ ایک فطرت کی تقلید سے متعلق ہے اور دوسرا انسانی اعمال کی تقلید سے متعلق ہے۔ (یہاں انسانی اعمال سے مراد انسانی افعال، خیالات اور جذبات، یوں کہیے کہ پوری انسانی زندگی ہے) غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ ارسطو کے اس جملے کا مطلب کہ ''فن فطرت کی تقلید کرتا ہے'' یہ ہے کہ فن فطرت کے تخلیقی عمل کی تقلید ہے۔ یہاں فطرت تقلید کا موضوع نہیں ہے بلکہ تقلید کا موضوع انسان ہے اور انسانی زندگی اپنے تمام تر مظاہر کے ساتھ معروض تقلید (Object of Imitation) ہے۔ گویا فن اس طرح تخلیق کرتا ہے جیسے فطرت کرتی ہے لیکن وہ اپنا موضوع انسانی افعال، خیالات اور جذبات کو بناتا ہے۔ اس نظریے کو پوری طرح نہ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد کے ادوار میں فطرت کو تقلید کا موضوع سمجھ لیا گیا اور اس طرح ارسطو کے تصورات کو الجھا دیا گیا۔

تحریک تخلیق

ارسطو تحریک تخلیق (Inspiration) کے عنصر کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ اپنے رسالے خطابت (Rhetorics) میں وہ بتاتا ہے کہ

''شاعری تحریک تخلیق (Inspiration) کا نتیجہ ہوتی ہے۔''

بوطیق میں ارسطو ایک سے زیادہ اقسام کی تحریکات کی بات کرتا ہے۔ یہ تحریکات مختلف قسم کے شعری طبائع کے مطابق ہوتی ہیں۔ کچھ شاعر عظیم ذہانت کے حامل ہوتے ہیں اور اپنی ذہانت کے بل پر شعر کہتے ہیں اور کچھ پر شاعری الہام کی صورت میں وارد ہوتی ہے۔ وہ ایک قسم کی کیفیت جنون کے تحت شعر کہتے ہیں۔ پہلی قسم کا شاعر اپنے شعور کے تابع ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا شاعر شدید جذبات کے تابع ہوتا ہے۔ ایک کسی بھی صورت میں خود کو ڈھال سکتا ہے اور کسی کیفیت کو قبول کر کے کوئی بھی رول ادا کر سکتا ہے مگر دوسرا اپنی جوشیلی طبیعت کے باعث محض شدید جذباتی دباؤ کے تحت شاعری کرتا ہے۔

شاعری کی ماہیت اور تزکیہ نفس (Katharsis)

شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ارسطو کا ایک بہت اہم نظریہ شعر کے جذباتی تاثر سے متعلق ہے۔ افلاطون نے ڈرامائی شاعری اور رزمیہ دونوں کو اس لیے رد کیا تھا کہ اس کے خیال میں اس کا جذباتی تاثر انسانی جذبات اور کردار دونوں کے لیے مضرت رساں ہوتا ہے۔ جذبات میں انتشار کی کیفیت پیدا ہوتی ہیں اور کردار کمزور ہو جاتا ہے۔ انسانی عقل کی گرفت جو انسان کی سب سے بڑی صلاحیت ہے، کمزور ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ارسطو کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا یہ جذباتی تاثر بہتر اثرات کا حامل ہوتا ہے۔ بجائے اس کے کہ اس سے کردار کمزور ہوں یا جذباتی انتشار ہو، تزکیہ نفس کی صورت میں یہ جذباتی تاثر کردار کے لیے صحت مند اثرات کا سبب بنتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ شعر کے جذباتی تاثر کے باعث سوئے ہوئے جذبات مشتعل ہو کر اخراج پاتے ہیں۔ جذبات کے اس اخراج کو ارسطو تزکیہ نفس (Katharsis) کا نام دیتا ہے جس سے ایک طرح کی سکون بخش کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ارسطو کے اس نظریے نے ایک طرف تو افلاطون کے اعتراض کا بھرپور جواب دیا اور دوسری طرف شعر کی تحسین کے لیے نئی راہیں کھول دیں۔

کلام موزوں اور شاعری

شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ارسطو کا یہ بیان زیادہ بحث طلب ہے کہ

''وزن یا موزونیت شاعری کے لیے لازمی نہیں ہے''

اس کا خیال ہے کہ وزن شاعری میں محض اتفاقی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری سے ارسطو کی مراد تمام تخیلاتی ادب ہے خواہ وہ نظم میں ہو یا نثر میں۔ ارسطو کے بعد اس خیال کی تائید کہ تمام تخیلاتی ادب شاعری ہے اور بہت سے ناقدوں نے بھی کی ہے۔ اس کے باوجود ارسطو کا یہ دعویٰ کہ کلام موزوں شاعری کی لازمی خاصیت نہیں ہے بلکہ محض اتفاقی جز ہے، محل نظر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو شاعری میں موزونیت کے عنصر کو بے جا طور پر کم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ ارسطو میں نغمگی اور آہنگ جیسی جمالیاتی خصوصیات کی تحسین کا مادہ کم ہے؟ لیکن ہم یہ پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو شاعری کی بنیاد تو ازن اور آہنگ کی انسانی جبلت پر رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ المیہ کے غنائیہ حصوں میں نغمگی اور آہنگ کو قابل قدر سمجھتا ہے، ایک اور اہم بات یہ ہے کہ گو ارسطو نظریاتی طور پر نثر پاروں کو مثلاً سقراط کے مکالموں کو بھی شاعری میں شامل کر لیتا ہے، مگر عملی طور پر جب وہ شاعری پر بحث کرتا ہے تو کسی نثر پارے کو معرض بحث میں نہیں لاتا۔ 'بوطیقا' میں شاعری کے بارے میں جو بحث ملتی ہے اس میں منظوم شاعری کے علاوہ تخیلاتی ادب کی اور کسی قسم پر کوئی بحث نہیں ملتی۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ ارسطو کلام موزوں کو شاعری کے لیے لازمی نہیں سمجھتا اور اسے محض ایک اتفاقی امر قرار دیتا ہے تو 'بوطیقا' میں شاعری پر بحث کرتے ہوئے کم از کم مثالوں کی حد تک ہی وہ ایسے نثر پاروں کا حوالہ دے سکتا تھا جنھیں وہ شاعری کی صف میں شمار کرتا تھا چونکہ اس نے اس قسم کی کوئی بات نہیں کی، اس لیے ہم اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہیں کہ ارسطو کے اس بیان کو اس کے اپنے عہد کی بدعتوں کے ساتھ رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ ارسطو کے زمانے میں عام رجحان یہ تھا کہ محض کلام موزوں کو شاعری سمجھا جاتا تھا، خواہ وہ کسی حکیم کا منظوم نسخہ ہی کیوں نہ ہو۔ شاعری کو محض نظم پارہ سمجھنے والوں کے خلاف ردعمل کے

طور پر ارسطو نے اپنے بیان میں ایک شدت اختیار کر لی۔ ارسطو کے نزدیک شاعری محض الفاظ کی موزوں ترتیب سے پیدا نہیں ہوتی۔ اس کا خیال ہے کہ مختلف اقسام کی تحریروں میں الفاظ کے ذریعے تقلید کے مختلف طریقے ہیں اور طرز تقلید کے اختلاف سے ہی تحریروں کی مختلف اقسام پیدا ہوتی ہیں۔ اس طرح ارسطو موزونیت الفاظ کو اہم نہیں سمجھتا بلکہ لفظوں کے ذریعے تقلید کے مختلف طریقوں کو اہمیت دیتا ہے۔ پس شاعری اور نثر کا فرق یہ نہیں ہے کہ ایک موزوں اور دوسری غیر موزوں ہوتی ہے، بلکہ یہ ہے کہ دونوں کے طریق تقلید میں فرق ہوتا ہے۔ اس تقلیدی فرق کی اہمیت جتانے میں ارسطو اس حد تک آگے بڑھ جاتا ہے کہ وہ موزونیت کو شاعری کا لازمی جز ہی سمجھنے سے انکار کر دیتا ہے۔

اب تک ہم نے شاعری کے موضوع سے متعلق ارسطو کے خیالات کا مطالعہ کیا ہے۔ ارسطو نے شاعری کی ابتدا، اس کی ماہیت اور اس کے اثرات سے بحث کی ہے۔ افلاطون کے برعکس ارسطو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے یہ ثابت کیا کہ شاعر بھی فلسفی کی طرح صداقت کا متلاشی ہوتا ہے اور اس طرح شعری صداقت کا وجود مسلم ہے۔ اس کے علاوہ اس نے شاعری کی معاشرتی اہمیت کی وضاحت بھی کی اور اخلاقی پہلو کے بجائے شاعری کے جمالیاتی پہلو پر زور دیا۔ ارسطو کی یہ تمام بحثیں موضوع شعر سے متعلق ہیں۔ وہ ان کے علاوہ شعری ہیت اور شاعری کے تکنیکی پہلو کو پیش نظر رکھتا ہے۔ یوں تو وہ شاعری کو صداقت سمجھتا ہے مگر اس کے ساتھ وہ اسے ایک فن بھی تصور کرتا ہے جس کی بنیاد چند اصولوں اور قوانین پر ہو۔ وہ یہ دعویٰ مطلق نہیں کرتا کہ محض اصول اور قوانین ہی شعری تخلیق کے لیے کافی ہیں۔ وہ قوت ایجاد و اختراع کا بھی قائل ہے، مگر عام یونانیوں کی طرح وہ بھی شاعری کو فن سمجھتا ہے اور اس سلسلہ میں ہنر اور مشق کا قائل ہے۔ ارسطو اپنی کتاب 'خطابت' (Rhetorics) میں آگاتھان (Agathon) کا یہ قول بھی پیش کرتا ہے کہ

''کچھ تاثرات تو فن کے سبب سے پیدا ہوتے ہیں اور کچھ محض اتفاقی ہوتے ہیں''

ارسطو کے بعد رومن ناقدوں نے اس امر پر سیر حاصل بحثیں کیں کہ شاعر کو شاعر بنانے کے لیے فن

اور فطری قوت ایجاد کی مقہ بلتا کیا اہمیت ہے۔ ارسطو کے نزدیک اس بحث کی کوئی گنجائش نہیں، وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ فنی اصولوں کو سمجھ کر شاعر شعوری طور پر بہتر سے بہتر لکھ سکیں۔

شاعری کی اصناف

اپنے اسی مقصد کے تحت ارسطو شاعری کی اصناف کا تعین کرتا ہے تاکہ ان کی امتیازی خصوصیات اور ان قوانین کا پتہ چلایا جائے جو ان کی تخلیق میں کارفرما ہوتے ہیں۔ وہ شاعری کو ''تقلید'' (Imitation) کی ایک قسم بتاتے ہوئے اسے دیگر مختلف اصناف میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی اصناف یہ ہیں:۔

۱۔ رزمیہ ۲۔ المیہ ۳۔ طربیہ ۴۔ غنائیہ

ان میں سے اول الذکر تین اصناف پر ارسطو اپنے رسالے میں بحث کرتا ہے۔ ان اصناف میں وہ سب سے زیادہ بحث المیہ پر کرتا ہے اور اس کی تعریف وہ یوں کرتا ہے:

> ''المیہ ایک ایسے عمل کی تقلید ہوتا ہے جو سنجیدہ اور مکمل ہو اور ایک خاص طوالت اور ضخامت کا حامل ہو۔ اس کے مختلف حصے زبان و بیان کے مختلف وسائل سے مزین ہوں۔ اس کی ہیئت بیانیہ ہونے کے بجائے ڈرامائی ہو اور وہ ترحم اور خوف کے مناظر کے باعث ان جذبات کے تزکیہ کا موجب ہو''۔

المیہ کی اس تعریف میں ارسطو اس کے ان خصائص کا ذکر کر دیتا ہے جن کے باعث المیہ دیگر اصناف شعر سے ممیز ہوتا ہے۔ چوں کہ المیہ کا عمل سنجیدہ ہوتا ہے، اس لیے وہ طربیہ سے مختلف ہے اور چونکہ اس کی ہیئت بیانیہ نہیں ہوتی بلکہ ڈرامائی ہوتی ہے، اس لیے وہ رزمیہ سے مختلف ہوتا ہے۔ اس میں کورس کے حصوں میں گیتوں کا اور مکالموں میں منظوم پیرائیہ بیان کا استعمال ہوتا ہے۔

المیہ کے فنی تقاضے

المیہ کی ایک بڑی خصوصیت اس کی فنی ساخت ہے۔ اس کی ضخامت وطوالت کے حدود اور اس کی فنی تنظیم پر ارسطو بہت زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ

''المیہ میں ابتدا، وسط اور انتہا ہونی چاہیے''۔

یعنی یہ کہ اس میں اتنی ضخامت وطوالت ہونی چاہیے کہ پورے عمل میں ایک تدریجی اور منظم ارتقا ہو جو اپنے نقطۂ عروج سے گزر کر انتہا کو پہنچ جائے۔ اس کے ساتھ ہی عمل کا یہ سلسلہ اتنا محدود اور مختصر بھی ہونا چاہیے کہ ناظرین کا ذہن اسے ایک مکمل فن پارے کے طور پر قبول کر سکے اور وہ اس کی یادداشت پر بار نہ ہو۔ ارسطو کا تقاضہ یہ ہے کہ المیہ اپنی قابل فہم ابتدا سے چل کر اطمینان بخش نتائج تک پہنچے اور اس میں ایسا نقطۂ عروج آئے جو نہ صرف ان واقعات کا منطقی نتیجہ ہو جو پہلے ہو چکے ہیں بلکہ اس سے وہ واقعات بھی رونما ہونے چاہئیں جو بالآخر انتہا پر منتج ہوں۔ اس طرح ابتدا سے وسط اور وسط سے انتہا تک ہر دوسرا واقعہ پہلے واقعہ کا فطری نتیجہ ہونا چاہیے۔

المیہ کا وظیفہ اور مقصد

سب سے آخر میں المیہ کی وہ مخصوص امتیازی خصوصیت آتی ہے جو اس کا مقصد اور وظیفہ بھی ہے۔ ارسطو کے نزدیک یہ امتیازی خصوصیت ترحم اور خوف کے جذبات کے تزکیے کی ہے۔ المیہ ان جذبات کو مشتعل کر کے ان کے انخلا کا موجب ہوتا ہے۔ ارسطو تزکیہ نفس کے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ایک ایسی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ یہ اصطلاح (Katharsis) ہے جس کے طبی معنی جلاب کے ہیں۔ طب کی اس اصطلاح کو فن کے دائرے میں لاکر ارسطو نے اس کے فنی مفہوم کی توضیح وتشریح نہیں کی۔

تزکیۂ نفس (Katharsis) کا مفہوم

ارسطو کے فنی نظریات کے سلسلے میں اصطلاح کے مختلف مفاہیم متعین کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔ بسا اوقات اسے ایک ایسی اخلاقی کیفیت بتایا گیا ہے جو جذبات کی تطہیر سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ کیفیت اخلاقی سے زیادہ نفسیاتی ہے۔ بہرصورت ارسطو کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ المیہ انسانی روح پر اسی قسم کا اثر ڈالتا ہے۔ جیسا طبی علاج کا جسم پر ہوتا ہے۔ اس کے باعث جذباتی توازن کی ایک ایسی صورت پیدا ہوتی ہے جو سکون بخش ہوتی ہے اور یہ سکون ایک قسم کی مسرت کی کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔ ارسطو نے تزکیہ نفس کی کیفیت کا بیان اپنے رسالہ ''سیاسیات'' (Politics) میں بھی کیا ہے۔ موسیقی کے بارے میں اظہار رائے کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ موسیقی ذہنی گھٹن کی تطہیر کرتی ہے۔ آج کے نفسیاتی علوم کے پیش نظر ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اگر جذباتی گھٹن کا تزکیہ نہ ہو تو یہ گھٹن ہسٹیریا یا دیگر ذہنی عوارض کی شکل اختیار کر سکتی ہے۔

تاہم المیہ کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ارسطو کا تزکیۂ نفس (Katharsis) کا نظریہ المیہ کے وظیفے اور مقصد کا مکمل طور پر احاطہ نہیں کرتا۔ آج ہم یہ بات وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ المیہ محض جذباتی گھٹن کو دور نہیں کرتا، نہ ہی وہ محض دو جذبات یعنی ترحم اور خوف کا تزکیہ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے وظائف میں ایک وظیفہ یہ بھی ہے کہ وہ انسانی تجربات کو وسیع تر کرتا ہے۔ انسانوں کو ان کی زندگی اور ان کے مقدر کے بارے میں بصیرت عطا کرتا ہے، ساتھ ہی ان کی قوت برداشت کو جلا دیتا ہے۔ المیہ کے ان وظائف کے بارے میں ارسطو ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ المیہ سے قطع نظر ارسطو ہمیں یہ بات تفصیل سے نہیں بتاتا کہ مختلف اقسام کی شاعری سے کن کن جذبات کا تزکیہ ممکن ہے۔ گو تزکیہ نفس کے سلسلے میں ہم ارسطو کے نظریے کی بنیادی صداقت سے قطعاً انکار نہیں کر سکتے۔ ارسطو کے نظریے کی بنا پر ہی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تزکیہ ناظر اور قاری کا بھی ہوتا ہے اور شاعری کا بھی۔ شاعر بھی تخلیق کے ذریعے تحریک تخلیق کے دباؤ سے چھٹکارا پاتا ہے اور اس طرح اس کی تطہیر جذبات بھی ہوتی ہے اور اس کی جذباتی گھٹن کا تزکیہ

بھی ہوتا ہے۔ یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری، شاعر اور قاری دونوں کے جذبات کا تزکیہ ہوتی کرتی ہے۔ شاعر کا تزکیہ نفس شعر کہہ کر اور قاری کا شعر پڑھ کر ہوتا ہے۔ ساتھ ہی یہ کہ مختلف اقسام کی شاعری مختلف اقسام کے جذبات کے لیے تزکیۂ نفس کا موجب ہوتی ہے۔

ان باتوں کے باوجود ہمیں ارسطو کے اس نظریہ کو ان عوامل کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے جن کے باعث یہ نظریہ وجود میں آیا۔ ارسطو سے پہلے افلاطون نے یہ دعویٰ کیا تھا کہ المیہ ذہنی انتشار اور اعلیٰ انسانی قویٰ کے اضمحلال کا باعث بنتا ہے۔ ارسطو نے یہ بتایا کہ انتشاری اور اضمحلالی اثرات کے برعکس المیہ صحت مند اثرات کا حامل ہوتا ہے اور بیمار کرنے کے بجائے علاج کرتا ہے۔ افلاطونی حملے کی مدافعت کے حوالے سے ہی ہم ارسطو کے اس نظریے کی صحیح اہمیت کو سمجھ سکتے ہیں۔

المیہ کے عناصر اور پلاٹ اور کردار کا تقابل

المیہ کی تعریف کرنے کے بعد ارسطو ان عناصر کا تجزیہ کرتا ہے جن سے اس کی ترکیب عمل میں آتی ہے۔ تین عناصر جن کا تعلق معروض تقلید سے ہے پلاٹ، کردار اور خیال ہیں۔ دو عناصر جن کا تعلق وسیلۂ تقلید سے ہے زبان، نغمگی و آہنگ ہیں۔ چھٹا عنصر منظر ہے جس کا تعلق طرز تقلید سے ہے۔ ان چھ عناصر میں بعض زیادہ اہمیت کے حامل ہیں اور دوسرے مقابلتاً کم اہم ہیں۔

ارسطو ان تمام عناصر میں پلاٹ کو سب سے زیادہ اہم گردانتا ہے۔ اس کی نظر میں پلاٹ، ڈرامائی اشخاص کی ذاتی و جذباتی صلاحیتوں (کردار) اور ان کے عقلی وفکری رجحانات (خیال) دونوں سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس بات پر ارسطو تفصیل سے بحث کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پلاٹ اور کردار کے درمیان کسی ایک کی فضیلت کا مسئلہ اس کے عہد کا بحث طلب مسئلہ تھا۔ ارسطو بنیادی طور پر المیہ کو انسانوں کی تقلید نہیں کہتا بلکہ اسے انسانی عمل کی تقلید کہتا ہے۔ اس لیے پلاٹ جو انسانی اعمال کی کڑیوں کا سلسلہ ہوتا ہے، المیہ میں کردار پر فوقیت رکھتا ہے اور یہی المیہ کا بنیادی جز اور اس کی روح ہے۔ کردار کی حیثیت ثانوی ہے، اس لیے کہ انسانی عمل سے جو

کچھ ظاہر ہوتا ہے کردار محض اس کی توثیق کرتے ہیں۔ ڈرامائی کرداروں کی تقریریں خواہ وہ ان کی شخصیت اور ان کے کردار کو کتنی ہی خوبی سے کیوں نہ ظاہر کریں، المیاتی اثرات کے لیے اتنی مؤثر کبھی نہیں ہوسکتیں جتنا کہ ایک منظم پلاٹ ہوسکتا ہے۔ منظم پلاٹ میں حرکت اور اچنبھے کے مواقع شدید جذباتی تاثرات کے حامل ہوتے ہیں۔ اسی سبب سے ارسطو پلاٹ کو ''المیہ کی روح'' بتاتا ہے۔ منطقی طور پر ہم اس سلسلے میں ارسطو سے متفق ہوں گے، گو آج ہمارے عہد میں کرداروں کو زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ غور کرنے پر ہمیں معلوم ہوگا کہ کسی رواں دواں پلاٹ میں ہیجان انگیز واقعات بھرپور تاثر چھوڑتے ہیں، خواہ ان کے کردار کیسے ہی بے جان اور سپاٹ کیوں نہ ہوں، جب کہ اعلیٰ ترین کرداروں کے ساتھ سست رفتار اور سپاٹ واقعات مؤثر ثابت نہیں ہوتے۔ اس بحث کے سلسلے میں یہ سوال البتہ اٹھایا جاسکتا ہے کہ خود ارسطو کے اصولِ وحدت کے پیشِ نظر کیا کسی ایک عنصر کو دوسرے پر فوقیت دینا چاہیے؟ حقیقت یہ ہے کہ پورے فن پارے میں تمام عناصر مل جل کر ایک مکمل وحدت کی تشکیل کرتے ہیں۔ کسی ایک عنصر کو دوسرے عنصر پر فوقیت یوں نہیں دی جاسکتی کہ ہر عنصر فن پارے کی وحدت و زندگی کے لیے لازمی ہوتا ہے۔

پلاٹ کی وحدت

پلاٹ کے متعلق بحث کرتے ہوئے ارسطو بعض بنیادی اور ہمہ گیر فنی اصولوں پر روشنی ڈالتا ہے۔ بنیادی طور پر اس کی بحث المیہ کے پلاٹ سے ہے لیکن اس بحث کے دوران وہ ایسے اشارے کرتا ہے جن سے ہم تمام فنون کے لیے نظریات اخذ کرسکتے ہیں۔ المیہ کی تعریف کرتے ہوئے ارسطو کہتا ہے کہ اس کا عمل (پلاٹ) مکمل اور ایک خاص طوالت کا حامل ہونا چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''ایک اچھے منظم پلاٹ کو نہ تو بے ترتیبی سے شروع ہونا چاہیے اور نہ ختم''۔ اس کی طوالت کے کچھ حدود ہونے چاہئیں اور واقعات میں ایک خاص نظم وضبط۔ پلاٹ کے اس اصول کی بنیاد وہ جمالیاتی اصول پر رکھتا ہے۔ ارسطو کے مطابق ''حسن کی بنیاد ایک مناسب طوالت اور

تنظیم و ترتیب پر ہے'' ۔ پلاٹ کی اس طوالت کا انحصار اسٹیج کی ضروریات پر نہیں ہونا چاہیے۔ اس کا تعین خود ڈرامہ کی ماہیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ طویل پلاٹ میں اگر کوئی پیچیدگی اور ابہام پیدا نہ ہو تو وہ زیادہ مؤثر ثابت ہوگا۔ وضاحت، تنظیم اور توازن پر ارسطو کا اصرار دراصل وہ کلاسیکی رجحان ہے جو عہد بہ عہد پیدا ہوتا رہا ہے۔ وحدت عمل پر اصرار کرنے میں بھی ارسطو کا مقصد یہ ہے کہ پلاٹ متعین اور قابل فہم ہو اور اسی سبب سے مؤثر ہو۔

پلاٹ کی نامیاتی وحدت

ارسطو کا تقاضا یہ ہے کہ پلاٹ میں وحدت عمل نامیاتی ہونی چاہیے، یعنی یہ کہ یہ وحدت محض خارجی نہ ہو بلکہ داخلی اصول کی بنا پر ہو۔ وحدت کا یہ داخلی اصول ایسا ہی ہونا چاہیے جیسا کہ زندہ جسم میں ہوتا ہے۔ اس کے ہر حصے کا دوسرے حصے سے تعلق جاندار جسم کے اعضا کا ہونا چاہیے۔ اگر کسی فن پارے میں یہ نامیاتی وحدت ہوگی تو اس کا کوئی حصہ فاضل نہیں ہوگا۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ ''کوئی ایسی چیز جس کا عدم وجود برابر ہو کسی کل کا نامیاتی جز نہیں ہو سکتی''۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان سارے واقعات میں جو پلاٹ کے سلسلے میں مختلف کڑیاں ہوتے ہیں ایک داخلی اور نامیاتی ربط ضروری ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ضروری ہے کہ ربط منطقی ہو یعنی یہ کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد اس طرح آئے کہ وہ لازمی اور امکانی معلوم ہو۔ لازمی اور امکانی سے مراد یہ ہے کہ ہر دوسرا واقعہ پہلے واقعہ کا منطقی اور فطری نتیجہ ہو۔ خواہ واقعاتی دنیا میں اس کا وجود ہو یا نہ ہو وہ امکانی طور پر ممکن الوقوع ہو۔ اس طرح محض زمانی اعتبار سے ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ کے بعد ہونا کافی نہیں ہے۔ ضروری یہ ہے کہ سارے واقعات مل جل کر ایک نامیاتی وحدت میں ختم ہو جائیں اور ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہوں۔

نظریہ امکانات (Theory of Probability)

پلاٹ کے واقعات کے لیے ضروری نہیں کہ وہ واقعاتی دنیا میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات ہوں۔ ایسے واقعات کو مجتمع کرنا اور انھیں زمانی اعتبار سے منظم کرنا تاریخ کا کام ہے۔ ادب اور شاعری کی دنیا کے واقعات وہ ہوتے ہیں جن کا واقع ہونا منطقی اور امکانی طور پر صحیح معلوم ہو۔ منطقی اور امکانی واقعات وہ ہوں گے جو آفاقی صداقتوں کے حامل ہوں گو ارسطو کے اس نظریہ کا اطلاق موضوع پر بھی ہو سکتا ہے۔ مگر بنیادی طور پر اس کا تعلق پلاٹ کی ساخت اور تنظیم سے ہے۔ آج ہمیں ارسطو کا یہ تصور صحیح نہیں معلوم ہوتا کہ تاریخ کے واقعات خارجی طور پر اور محض زمانی اعتبار سے مربوط ہوتے ہیں۔ ابن خلدون سے لے کر آج تک کے تاریخی نظریات اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ تاریخی واقعات کے بطن میں کوئی نہ کوئی داخلی منطق اور داخلی محرک ضرور ہوتا ہے مگر تاریخی واقعات بعض جغرافیائی، نسلی، معاشرتی، اقتصادی اور سیاسی حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ان سے ماورا نہیں ہو سکتے۔ اس کے برعکس چونکہ ادب کا تعلق امکانی (Probable) دنیا سے ہوتا ہے اور چونکہ وہ آفاقی صداقتوں کا حامل ہوتا ہے، اس لیے وہ مقامی اثرات کی جبریت کے باوجود اس جبریت سے ماورا بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو اس کے باوجود کہ ارسطو کا تصور تاریخ محدود تھا اس نے تاریخی اور شعری صداقتوں کے مابین ایک مناسب حد فاصل کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ ارسطو نے امکانی صداقت کا نظریہ دے کر ادب میں ساخت اور موضوع کے نامیاتی ربط کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ ہیئت کی نامیاتی وحدت موضوع کی آفاقی صداقت کا تقاضا کرتی ہے اور اس لیے اس کے نظریہ امکان میں ہیئت کی نامیاتی وحدت اور موضوع کی آفاقی صداقت دونوں شامل ہیں۔

اس طرح نظریۂ امکانات (Theory of Probability) کے ساتھ ارسطو ڈرامہ کی ساخت کے متعلق وحدت عمل (Unity of action) کا پہلا اصول دریافت کرتا ہے۔ نظریۂ امکانات کا تقاضا یہ ہے کہ ڈرامے کے مختلف حصے امکانی منطق کے اعتبار سے ایک

دوسرے سے مربوط ہوں اور وحدت عمل کے متعلق اس کا خیال ہے کہ اسے محض ہیرو کی وحدت کے مترادف نہ سمجھنا چاہیے۔ عمل کی وحدت سے مراد یہ ہے کہ پورے قصے کے تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہوں۔ ایسے پلاٹ جو محض چند واقعات کو یکجا کر کے بنائے جائیں اور ان کا ہر واقعہ محض زمانی اعتبار سے ایک دوسرے سے منسلک ہو، واقعاتی پلاٹ (Episodic plot) کہلائیں گے۔ ارسطو کی نظر میں ایسا پلاٹ سب سے کمزور پلاٹ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ارسطو اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ تاریخی واقعات کو بھی المیہ کے پلاٹ کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے، بشرطیکہ واقعات کی پوری زنجیر میں امکانی و لازمی رابطہ موجود ہو، یعنی یہ کہ وہ نظریہ امکانات کے تقاضے پورے کرے جس کے تحت پورے پلاٹ میں ایک نامیاتی ربط ضروری ہے۔ محض اسی طور سے پلاٹ میں وحدت عمل ممکن ہو گی۔

ارسطو نے المیہ کے پلاٹ کے لیے محض وحدت عمل کا تقاضا کیا ہے گو بعد کے ادوار میں وحدت زمانی اور وحدت مکانی پر بھی زور دیا گیا۔ وحدت زمانی کا تصور 'بوطیقا' کے ایک جملے سے لیا گیا ہے کہ ''جہاں تک ممکن ہو المیہ سورج کی ایک گردش (۲۴ گھنٹے) تک محدود رہتا ہے یا پھر اس حد سے محض تھوڑا سا تجاوز کرتا ہے''۔ ظاہر ہے کہ اس جملے میں ارسطو اپنے زمانے کے المیہ نگاروں کے عام رجحان کا ذکر کرتا ہے۔ وہ اس حد کو کسی نظریے یا قانون کی صورت میں پیش نہیں کرتا مگر بعد ازاں اس جملے سے وحدت زمانی کا نظریہ اخذ کر لیا گیا اور پھر بلا کسی جواز کے کیسٹل ویٹرو (Castelvetro) نے وحدت مکانی کا نظریہ بھی پیش کر دیا۔ ارسطو کے یہاں اس تیسرے نظریے کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔

المیہ کا موضوع

پلاٹ پر بحث کے سلسلے میں ارسطو المیہ کے موضوع یا ایسے موضوع پر بحث کرتا ہے جو بھرپور طور پر المیاتی تاثرات یعنی ترحم اور خوف کے تاثرات پیدا کرتے ہیں۔ ارسطو نے 'بوطیقا' میں جہاں کہیں ان تاثرات کا ذکر کیا ہے، تو اس نے ترحم کا لفظ پہلے اور خوف کا لفظ بعد میں استعمال

کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ المیہ کا پہلا تاثر ترحم کا ہوتا ہے اور یہ تاثر المیہ کے ہیرو کے مصائب سے پیدا ہوتا ہے۔ ہیرو کے مصائب سے ترحم (Pity) کا تاثر پیدا ہونا فطری بات ہے مگر خوف (Fear) کا تاثر ڈرامہ نگار اپنی تیکنیک سے پیدا کرتا ہے۔ ناظرین یہ خوف ہیرو کے بے محسوس کرتے ہیں اور اس طرح اس کے ساتھ ان کی ہمدردی بڑھ جاتی ہے۔ اب یہ بات واضح ہے کہ المیاتی موضوع دراصل انسانی مصائب پر مشتمل ہونا چاہیے اور المیہ کا اختتام بھی غم انگیز ہونا چاہیے۔ خود ارسطو بھی ایسے اختتام کو بہتر سمجھتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وہ موضوعات جن میں حیرت واستعجاب کا عنصر بھی شامل ہو بہتر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ استعجاب (Surprise) غیر متوقع باتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر یہ باتیں قصہ میں محض اتفاقی نہیں ہونی چاہئیں۔ انھیں فطری اور امکانی طور پر قصے کے بطن سے پیدا ہونا چاہیے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ سب سے زیادہ ترحم خیز مصائب وہ ہوتے ہیں جن کا سبب ہیرو کے اقربا اور دوست بنیں۔ ہیرو کے مصائب تین طرح کے ہو سکتے ہیں۔

(۱) وہ جو دوستوں کے باعث ہوں۔

(۲) وہ جو دشمن کی طرف سے ہوں۔

(۳) یا پھر وہ جن کا باعث کوئی اجنبی ہو۔

ان تینوں میں سب سے زیادہ ترحم خیز اور خوف ناک وہ آلام و مصائب ہوں گے جو بالکل غیر متوقع طور پر دوستوں اور عزیزوں کے سبب پیدا ہوں۔ یہی وہ موضوع ہے جس سے مثالی المیے کی تعمیر ہو سکتی ہے۔

پس ارسطو کے نظریات کے مطابق مثالی المیہ کی کہانی مصائب کی کہانی ہونی چاہیے۔ کہانی کا اختتام بھی المناک ہونا چاہیے اور مصائب غیر متوقع ہونے چاہئیں، جو دوستوں اور عزیزوں کے نیک ارادوں کے برعکس ہوں۔ ارسطو ان تمام تقاضوں کے لیے پیچیدہ عمل (Complex action) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ اس کے مطابق پیچیدہ عمل وہ ہے جس

میں دو خصوصیات ہوں، (۱) تبدیلیٔ حالات (Peripeteia) (۲) شناخت (Anagnorisis)۔ ارسطو کی پہلی اصطلاح سے باعموم عام تبدیلیٔ حالات مراد لی گئی ہے، حالانکہ ہم اگر اسے محض پیچیدہ عمل کی خصوصیت سمجھیں تو سادے عمل (Simple action) کی یہ خصوصیت نہیں ہونی چاہیے، مگر ایسا نہیں ہے۔ عام تبدیلیٔ حالات سادے پلاٹ میں بھی ہوتی ہے۔ ارسطو ہومر کی نظم ایلیڈ (Iliad) کے پلاٹ کو سادہ پلاٹ کہتا ہے، مگر اس میں بھی تبدیلیٔ حالات کی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ پس اگر ہم ارسطو کے دلائل کو بہ نظر غائر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس کی اصطلاح کے معنی عام تبدیلیٔ حالات نہیں بلکہ یہ تبدیلیٔ حالات جو ارادوں کی شکست کا نتیجہ ہو یعنی ایک ایسا عمل جو خود اپنے مقاصد کے خلاف نتائج پیدا کرے۔ ارسطو ایک جگہ یہ کہتا ہے کہ

''سب سے زیادہ ترحم خیز وہ صورت حال ہوتی ہے، جس میں اسی ذریعے سے برے نتائج برآمد ہوں جس سے اچھے نتائج کی توقع ہو۔''

اسی طرح ارسطو کی دوسری اصطلاح کے معنی محض معمولی شناخت کے نہیں ہیں، اس کے معنی صحیح صورت حال کی شناخت یا شعور حقیقت کے ہیں۔ پس مثالی المیہ کے موضوع کے بارے میں ارسطو کا نظریہ یہ ہے کہ

''وہ ایک ایسی کہانی ہونی چاہیے جس میں المناک صورت حال دوستوں اور عزیزوں کے انجانے عمل سے پیدا ہو نہ کہ دشمنوں کے بالارادہ عمل اور نہ ہی محض اتفاق سے۔''

اسی شدید المناک تاثر کی ضرورت کے تحت ارسطو المیہ کے المناک اختتام پر بھی زور دیتا ہے اور اسی سبب سے وہ شعری انصاف (Poetic justice) کو برتنے کی رائے بھی نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ شعری انصاف المیہ سے زیادہ طربیہ کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔

المیہ کے کردار

ارسطو کی نظر میں المیہ کا دوسرا عنصر کردار ہے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں اس نے بعض عمومی تصورات پیش کیے ہیں اور اس کے ساتھ ایسی خصوصیات کا ذکر بھی کیا ہے جو المیہ کے ہیرو کو عام کرداروں سے ممیز کرتی ہیں۔ ارسطو کا خیال ہے المیہ کے کردار طربیہ کے کرداروں کے برعکس اچھے ہونے چاہئیں بالکل اسی طرح جیسے مصور کسی چہرے کی اصل خصوصیات کو برقرار رکھتے ہوئے اس کو اصل سے زیادہ خوبصورت بنا دیتا ہے۔ ارسطو کا دوسرا تقاضا یہ ہے کہ کردار نگاری میں ہم آہنگی ہونی چاہیے، یعنی اگر کردار میں کوئی تضاد ہو تو یہ تضاد شروع سے اخیر تک باقی رہنا چاہیے، ایسا نہ ہو کہ ڈرامے میں کردار اپنی نوعیت بدلتا رہے۔ کردار میں کسی قسم کی تبدیلی اس کی فطرت کے مطابق ہونی چاہیے۔ اگر کردار روایتی ہو تو اسے روایت کے تصورات کے مطابق ہونا چاہیے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ کردار نگاری پر بھی قانون امکانات اس حد تک منطبق ہوتا ہے جس حد تک پلاٹ کی ساخت پر۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ڈرامائی کردار کا ہر قول وفعل اس کے کردار کا فطری و لازمی نتیجہ ہونا چاہیے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں ارسطو کا آخری تقاضا یہ ہے کہ کرداروں کی اپنی نوع کے ساتھ مناسبت ہونی چاہیے، یعنی یہ کہ وہ اپنے پیشے اور طبقے کے مطابق ہوں۔ ہم آج ارسطو کے اس مطالبے سے متفق نہیں ہو سکتے۔ شاید ارسطو کا مطلب یہ ہو کہ انسان نوعیت کے اعتبار سے مختلف طبقوں اور گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں اور ہر طبقہ اور گروہ کی اپنی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ لہٰذا اگر ڈرامائی کردار اپنے طبقے کی خصوصیات کے حامل ہوں تو وہ زندگی سے زیادہ قریب ہوں گے۔ تاہم نظریاتی اعتبار سے خواہ یہ تصور کتنا ہی صحیح کیوں نہ ہو مگر عملی طور پر اس نے بہت سی خرابیاں پیدا کیں۔ خود ارسطو کی دی ہوئی مثالوں میں ہی خرابیوں کا جواز موجود تھا۔ مثال کے طور پر اس نے یہ بتایا کہ:

> ''عورتوں کے لیے یہ بات غیر فطری ہے کہ وہ بہادر ہوں یا کسی مسئلہ پر دلائل کے ساتھ بحث کر سکیں''۔

ارسطو کے بعد کے ادوار میں اس کا یہ خیال ''ڈرامائی مناسبت'' (Dramatic

decorum) کے تصور میں نمودار ہوا اور عمر، پیشہ اور جنس کے مطابق مخصوص اور معین کرداروں کا تقاضا کیا گیا۔ ممکن ہے کہ ارسطو کے نظریہ کا یہ مفہوم بالکل غلط ہو مگر اس کے تصور سے یہ بات ضرور ابھرتی تھی اور اسی بات کا نتیجہ یہ ہوا کہ نشاۃ ثانیہ میں اور اس کے بعد معین کرداروں (Types) کا نظریہ وجود میں آیا اور اس کا شدت کے ساتھ تقاضا کیا جانے لگا۔

مثالی المیے کا ہیرو

مثالی المیے کے ہیرو کے متعلق ارسطو کے خیالات زیادہ مناسب ہیں۔ ہیرو کے متعلق اس کا تصور بنیادی طور پر المیے کے تصور سے بھی ابھرتا ہے۔ اگر المیہ ترحم اور خوف کے جذبات پیدا کرتا ہے تو تین قسم کے حالات ان جذبات کو پیدا کرنے میں مدد نہیں دے سکتے اور وہ المیے کے لیے ناقص ہوں گے۔ پہلی صورت وہ ہوگی جس میں کوئی اچھا آدمی جو خوش حالی کی زندگی بسر کر رہا ہو، مصائب کا شکار ہوتے ہوئے دکھایا جائے۔ ایسی صورت حال نہ ترحم پیدا کر سکتی ہے اور نہ خوف، وہ محض غم و غصہ کی کیفیت پیدا کرے گی۔ دوسری صورت وہ ہو گی جب کوئی برا آدمی مصائب سے چھوٹ کر خوش حالی کی دنیا میں داخل ہوتا دکھایا جائے۔ اس صورت میں بھی کوئی الم ناک جذبہ پیدا نہیں ہوگا اور تیسری صورت وہ ہوگی جس میں کوئی برا آدمی اپنی برائیوں کی سزا کو پہنچتا دکھایا جائے۔ ایسی صورت بھی الم ناک نہیں ہو سکتی۔ ہو سکتا ہے کہ ہم بہ حیثیت انسان اس سے متاثر ہوں مگر ہم میں ترحم اور خوف کے جذبات بیدار نہیں ہوں گے جو المیے کا خاصہ ہیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کہتا ہے کہ ہم میں جذبۂ ترحم اس شخص کے لیے بیدار ہوتا ہے جو تھوڑی بہت خامیوں کے باوجود ان مصائب کا سزاوار نہ ہو جو اس پر ٹوٹتے ہیں، اور ہم خوف اس کے لیے محسوس کرتے ہیں جو مصیبت زدہ ہو اور فطرتاً ہماری طرح ہو۔ یہی وہ تقاضا ہے جو المیے کے ہیرو کا تعین کرتا ہے۔ یعنی یہ کہ المیے کا ہیرو ایک ایسا شخص ہونا چاہیے جو گو بہت اچھا اور نیک نہ ہو مگر اس میں اوسط درجے کی خوبیاں ضرور ہوں۔ اس کے مصائب اس کی برائیوں کا نتیجہ نہ ہوں بلکہ اس کے کسی

غلط فیصلہ کی بنا پر ہوں۔ اس کے علاوہ ارسطو ایک اور تقاضا کرتا ہے، وہ یہ کہ المیے کا ہیرو کسی اعلیٰ مرتبت شخص کو ہونا چاہیے۔ اس تقاضے سے شاید ارسطو کی مراد یہ ہے کہ اس طرح المناک انجام زیادہ مؤثر ثابت ہوگا۔ اس تصور نے ایک بدعت یہ پیدا کی کہ بعد کے ادوار میں کم رتبہ شخص کو المیے کا ہیرو نہ بنانے کی رسم پڑ گئی۔ تاہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہیرو کا اعلیٰ مرتبت ہونا ارسطو کے نظریے کا بنیادی اور لازمی جز نہیں ہے۔ اس لیے کہ المیے کے ہیرو کی بنیادی خصوصیت فیصلے کی غلطی ہے نہ کہ اس کا مرتبہ۔ المیے کے ہیرو کے متعلق ارسطو کے نظریے میں ایک قباحت اور بھی ہے اور وہ یہ کہ اس کے مطابق بدمعاش اور ولی دونوں ہی المیے کے ہیرو نہیں ہو سکتے۔ گو عملی طور پر شاید یہ بات صحیح نہ ہو۔ علاوہ ازیں ارسطو نے ہیرو کی اخلاقی کمزوری کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا، گو جدید عہد میں ایسے ڈرامے لکھے گئے ہیں جن میں المناک انجام اخلاقی کمزوری کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ارسطو کی اصطلاح (Hamartia) کا مفہوم ''اخلاقی کمزوری'' اور ''فیصلہ کی غلطی'' دونوں ہی اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر یہ محض بعد کے تجربہ کی روشنی میں ارسطو کے مفہوم کی تشریح معلوم ہوتی ہے، خود ارسطو کا مفہوم یہ نہیں ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنے کی ہے کہ المیہ کا ہیرو ارسطو کے المیہ کے تصور کے مطابق ہوگا اور اس کا مثالی المیہ فیصلہ کی غلطی سے ہی وجود میں آتا ہے۔ لہٰذا ارسطو کا ہیرو وہ شخص ہوگا جو کسی فیصلہ کی خامی کے باعث مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔

المیہ کے دیگر عناصر

زبان کے علاوہ المیے کے دیگر عناصر پر ارسطو محض سرسری نظر ڈالتا ہے۔ مثال کے طور پر چھٹے عنصر 'منظر' کو جس سے اس کی مراد اسٹیج کا فن اور لباس ہے، ارسطو شعری فن سے خارج سمجھتا ہے، گو وہ یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ منظر کی مدد سے بھی المناک جذبات کو بیدار کرنے میں مدد ملتی ہے، مگر اس امر میں وہ کہانی کی فنکارانہ ساخت کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ یہاں تک کہتا ہے کہ

''محض المیہ سن کر (یا پڑھ کر) بھی یعنی بغیر اسٹیج پر پیش کیے، المناک تاثرات حاصل کیے جاسکتے ہیں''۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو 'منظر' کو المیے کا بنیادی عنصر نہیں سمجھتا۔ المیے کے پانچویں عنصر 'نغمگی و آہنگ' کے بارے میں بھی ارسطو کوئی تفصیلی بحث نہیں کرتا اور چونکہ کورس کے نغموں کو یونانی ڈرامہ میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے، اس لیے اس سلسلہ میں ارسطو کی خاموشی عجیب معلوم ہوتی ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ نغمگی کی بنیادی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ عنصر المیہ میں حظ اور مسرت کو بڑھاتا ہے۔ ارسطو کا یہ بھی تقاضا ہے کہ کورس کو المیے کا ایک کردار ہونا چاہیے اور اس طرح کورس کے نغموں کو المیے کا ایک بنیادی اور لازمی حصہ ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ اگر کورس کے نغمے المیے کا بنیادی اور لازمی حصہ نہیں ہوں گے اور محض خارجی طور پر اس میں شامل کردیے جائیں گے تو اس طرح المیہ کی نامیاتی وحدت مجروح ہوگی۔ المیے کے تیسرے عنصر 'خیال' پر، جسے ارسطو کرداروں کی مؤثر تقریر سمجھتا ہے، وہ اپنے رسالے 'خطابت' (Rhetorics) میں تفصیل سے بحث کرتا ہے۔ اس رسالے میں وہ خیالات کے مؤثر اظہار، پرتاثیر دلائل اور جذباتی اپیل کے اصولوں اور وسائل پر روشنی ڈالتا ہے۔

شعری زبان

المیہ کی زبان کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے ارسطو شعری زبان کے بارے میں بعض بڑے اہم نکات پیش کرتا۔ یہاں بھی وہ اپنی بات اپنے طریق کار کے مطابق شعری زبان کی بنیادیات سے شروع کرتا ہے۔ اس ضمن میں ارسطو کے ابتدائی دلائل سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اس کی نظر میں شعری زبان اور معمولی نثر کی زبان میں بنیادی فرق موجود ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ

''اس فرق کو سمجھنے کے لیے رزمیہ کا ایک مصرع لے لیجیے اور یہ دیکھیے کہ اگر اس کے لفظوں کو معمولی لفظوں سے بدل کر پڑھا جائے تو وہ کیسا لگتا ہے''۔

شاعرانہ الفاظ اور تراکیب میں مضمر خصوصیات کی وضاحت کے لیے ارسطو اس نثری

جملے کا کہ ''ساحل سمندر پر شور ہے'' اس شعری اظہار سے کہ ''ساحل سمندر گرج رہا ہے''
موازنہ کرتا ہے۔ لفظوں کی درجہ بندی کرتے ہوئے ارسطو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ

''ایک قسم کے الفاظ وہ ہوتے ہیں جو روزمرہ کے استعمال میں آتے ہیں،
پھر لفظوں کی وہ اقسام ہے جس میں بیرونی الفاظ، عوام الناس کی بولیوں
کے الفاظ اور نو ساختہ الفاظ آتے ہیں۔ بعض الفاظ بطور استعارہ استعمال
ہوتے ہیں اور بعض حسن کلام کے طور پر۔ سب سے آخری قسم متروک
الفاظ کی ہے جو ہمیں قدما سے ورثے میں ملتے ہیں''۔

لفظوں کے شعری استعمال کے سلسلے میں ارسطو کا تقاضا یہ ہے کہ شعری اظہار عامیانہ ہوئے بغیر واضح ہونا چاہیے۔ وضاحت ہمیشہ عام اور مانوس لفظوں سے پیدا ہوگی اور امتیاز، خاص اور غیر مانوس لفظوں سے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ امتیاز پیدا کرنے کے لیے ہمیں عام بول چال کی نہج سے ہٹ کر لفظوں کا استعمال کرنا ہوگا تاکہ الفاظ ہمیں متحیر کر کے محظوظ کر سکیں۔ اس طرح صحیح شاعرانہ اسلوب وہ ہوگا جس میں روزمرہ کے استعمال کے الفاظ، غیر مانوس الفاظ، حسن کلام پیدا کرنے والے الفاظ اور استعارے، گویا سبھی قسم کے لفظوں کا مناسب استعمال ہو۔ اس عام مطالبے کے ساتھ ارسطو چند خاص نکات اور پیش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ

''غیر مانوس لفظوں کا استعمال بڑی احتیاط سے ہونا چاہیے۔ اگر غیر مانوس
لفظوں کا بے محل استعمال ہو یا استعاروں کی بھرمار ہو تو ایسی زبان لفظوں کا
ملغوبہ بن کر رہ جائے گی، شاعرانہ زبان نہیں ہوگی''۔

مختصراً یہ کہ ارسطو ایسے الفاظ کے استعمال میں افراط و تفریط کے بجائے میانہ روی کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

''اظہار کے سلسلے میں مناسبت اور ہم آہنگی قائم رکھنا بہت بڑی بات ہے''۔

ارسطو اس سلسلے میں بھی مناسبت اور ہم آہنگی (Decorum) کا تقاضا کرتا ہے۔

مناسبت اور ہم آہنگی کے اس اصول نے بعد کے تنقیدی نظریات کو بہت متاثر کیا ہے۔ مزید برآں ارسطو کا یہ خیال ہے کہ:

''مرکب الفاظ حمدیہ اور غنائیہ نظموں کے مزین اسلوب کے لیے موزوں ہیں اور غیر مانوس الفاظ رزمیہ نظموں کے لیے مناسب ہیں۔ ڈرامائی نظم میں جس کا وزن عام بول چال سے بہت زیادہ قریب ہوتا ہے استعاروں کا استعمال ہونا چاہیے۔''

زبان کے تمام عناصر میں ارسطو استعارے کو سب سے زیادہ فوقیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ

''استعارے کی صلاحیت کسبی نہیں ہوتی، یہ اختراعی ذہن کی نشانی ہوتی ہے، اس لیے کہ اچھے استعاروں کے اختراع کے لیے مشابہتیں دیکھنے والی نظر درکار ہوتی ہے''۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ استعارے محض وہی لوگ وضع کر سکتے ہیں جو مختلف النوع اشیاء کی کثرت کے پیچھے آفاقی صداقتوں کی وحدت دیکھ سکیں۔

رزمیہ

المیہ کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد ارسطو رزمیہ کا تجزیہ کرتا ہے۔ رزمیہ کے متعلق اس کا نظریہ یہ ہے کہ وہ کسی سنجیدہ موضوع کی تقلید ہوتا ہے۔ اس کی ہیئت بنیادی طور پر بیانیہ ہوتی ہے جس میں محض ایک بحر کا استعمال ہوتا ہے اور اس کا پلاٹ بالعموم ڈرامائی ہوتا ہے۔ ارسطو شروع ہی سے المیہ اور رزمیہ کی باہمی یگانگت پر زور دیتا ہے، گو وہ المیہ اور رزمیہ کے درمیان طریق کار کے اس بنیادی فرق کو نظر انداز نہیں کرتا کہ ایک عمل کے ذریعے تقلید کرتا ہے اور دوسرا بیان کے ذریعے۔ تاہم افلاطون کی طرح وہ یہ ضرور مانتا ہے کہ رزمیہ ایک نیم ڈرامائی صنف سخن ہے جس میں بیانیہ عنصر کم سے کم رکھا جاتا ہے اور شاعر سب کچھ خود بیان کرنے کے بجائے کرداروں کی زبان سے زیادہ سے زیادہ کہلواتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ المیہ کے متعلق جو کچھ کہا گیا

ہے وہی رزمیہ پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ ارسطو کا دعا بھی یہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ
''جو شخص اچھے اور برے المیے کو سمجھتا ہے وہ رزمیہ کے بارے
میں بھی جانتا ہے''۔

اس طرح ہم رزمیہ کی ساخت، اس کے جذباتی تاثرات اور تزکیۂ نفس کے عمل کو المیہ کے متعلق نظریات سے اخذ کر سکتے ہیں۔

رزمیہ اور المیہ کے درمیان مشابہت

ارسطو المیہ اور رزمیہ کی باہمی مشابہت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ:
''منظر اور نغمگی و آہنگ کے علاوہ پلاٹ، کردار، خیال اور
زبان کے بنیادی عناصر، دونوں میں مشترک تھے۔ المیہ کے پلاٹ کی
طرح رزمیہ کا پلاٹ بھی پیچیدہ یا سادہ ہو سکتا ہے۔ کسی ایک ہیرو یا ایک
عہد کو لے کر مختلف النوع واقعات کو ان کے زمانی ترتیب دینا صحیح نہیں''۔

ارسطو کے بقول بہت سے شاعر یہی کرتے ہیں مگر ہومر کی خوبی یہ ہے کہ وہ وحدت عمل کو برقرار رکھتا ہے۔ 'ایلیڈ اور اوڈیسی' دونوں نظمیں ایک یا زیادہ سے زیادہ المیوں کا موضوع فراہم کرتی ہیں۔ وحدت عمل کا جو اصول ارسطو نے المیہ کے لیے بنایا ہے وہی رزمیہ پر بھی منطبق ہوتا ہے۔

رزمیہ اور المیہ کا فرق

رزمیہ کئی باتوں میں المیہ سے مختلف ہے۔ بالعموم طوالت کے سلسلے میں جو اصول المیہ کے لیے ہے کہ اسے اتنا ہی طویل ہونا چاہیے کہ فنی وحدت برقرار رہے، وہی اصول رزمیہ پر بھی صادق آتا ہے مگر رزمیہ زیادہ طویل بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رزمیہ میں مختلف مقامات پر مختلف آدمیوں کی سرگزشت کا بیان بیک وقت ہو سکتا ہے۔ اس کے برعکس المیہ میں محض وہی

نچھ دکھایا جا سکتا ہے جس کا تعلق ان لوگوں سے ہو جو اس وقت سٹیج پر موجود ہوں۔ ارسطو کے اس خیال سے بعد ازاں غلط طور پر وحدت مکانی کا تصور اخذ کر لیا گیا۔ چونکہ رزمیہ کا دائرہ کار زیادہ وسیع ہوتا ہے، اس لیے اس میں موضوع کو اعلیٰ بنانے پر اور زیادہ عظمت وشوکت کے ساتھ برتنا، المیہ کے مقابلے میں زیادہ آسان ہو جاتا ہے۔ اسی باعث رزمیہ میں ایسے واقعات کا بیان بھی ممکن ہے جو اس میں تنوع پیدا کر سکیں۔

بحروں کا فرق

ان اختلافات کے علاوہ المیہ اور رزمیہ ایک فرق بحر کا بھی ہے۔ ویسے تو ارسطو شاعری کی منظوم ہیئت کو شاعری کا لازمی جز قرار نہیں دیتا۔ اس کے باوجود وہ بحروں کے استعمال کے بارے میں بعض اہم نکات پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے۔ رزمیہ کی مروج بحر عظمت وشوکت کے تاثرات کی حامل ہوتی ہے، جب کہ المیہ کی بحریں شدید ہیجان کو نمایاں کرتی ہیں۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ:

''انسانی فطرت یا تجربے نے رزمیہ، المیہ کی مروج بحروں کو پیدا کیا جو اپنے مخصوص موضوعات کے اظہار کے لیے عین مناسب ہیں''۔

موضوع کا فرق

رزمیہ اور المیہ کے درمیان موضوع کا فرق بھی اہم ہے۔ ارسطو کے نزدیک رزمیہ کا موضوع، غیر امکانی اور محیر العقول واقعات کو المیہ کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے قبول کر سکتا ہے۔ اس عنصر سے جو حیرت اور استعجاب پیدا ہوتا ہے وہ بقول ارسطو ایک خاص قسم کی مسرت عطا کرتا ہے۔ المیہ میں ہر منظر کو اسٹیج پر دکھانا لازمی ہوتا ہے، مگر رزمیہ کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور اس لیے قاری یا سامع کی متخیلہ حیرت واستعجاب کی فضا کو بہ آسانی قبول کر سکتی ہے۔ اس طرح اتفاق سے ارسطو شاعری میں غیر امکانی اور محیر العقول واقعات کے امکان کو بھی تسلیم کر لیتا ہے اور مافوق الفطرت کہانیوں کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

رزمیہ اور المیہ کی تقابلی قدر

اس مسئلے پر کہ رزمیہ اور المیہ میں کون سی صنف سخن زیادہ قابل قدر ہے، ارسطو کی رائے ہم عصر تصورات سے مختلف ہے۔ اس زمانے کا رائج تصور یہ تھا کہ چونکہ رزمیہ کی اپیل باذوق سامعین و قارئین کو ہوتی ہے اور چونکہ اس میں اسٹیج کی عامیانہ نقالی اور سوانگ کو دخل نہیں ہوتا، اس لیے رزمیہ کا مقام المیہ کے مقابلے میں افضل ہے۔ ارسطو کے نزدیک اس قسم کے دلائل فضول تھے۔ اس کا خیال تھا کہ المیہ زیادہ مؤثر صنف سخن ہے اور اس میں رزمیہ کے عناصر کے علاوہ منظر اور نغمگی کے اضافے کے باعث تاثیر اور اپیل بڑھ جاتی ہے۔ المیہ میں رزمیہ کے مقابلے میں فنی وحدت زیادہ ہوتی ہے اور اس لیے اس کا طریق کار زیادہ تنظیم کا حامل ہوتا ہے۔ اس منظم وحدت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے جذباتی تاثرات زیادہ گہرے پڑتے ہیں۔ یہ تاثرات ترحم اور خوف کے جذبات کے تزکیہ (Katharsis) سے ایک قسم کی مسرت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ رزمیہ اور المیہ میں بنیادی فرق طریق کار کا ہوتا ہے اور المیہ اپنے براہ راست اور منظم طریق کار کے باعث انہیں مقاصد کو زیادہ مؤثر انداز میں حاصل کرتا ہے جو رزمیہ کے مقاصد ہوتے ہیں اور اس لیے المیہ کو افضل تر صنف سخن قرار دیا جا سکتا ہے۔

طربیہ

ارسطو کی بتائی ہوئی تیسری شعری صنف طربیہ ہے، مگر 'بوطیقا' کے اس نسخہ میں جو ہم تک پہنچا ہے طربیہ پر کوئی تفصیلی بحث شامل نہیں ہے۔ ہم یہ اندازہ کر سکتے ہیں کہ 'بوطیقا' کے دوسرے حصے میں ارسطو نے اس موضوع پر تفصیل سے بحث کی ہوگی۔ اس اندازے کو اس بات سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ موجودہ 'بوطیقا' کے شروع میں ارسطو نے طربیہ کے موضوع پر تفصیلی بحث کا خود ارادہ ظاہر کیا ہے اور 'خطابت' کے موضوع پر اپنے رسالے میں وہ 'بوطیقا' کا حوالہ دیتا ہے جس میں اس نے ہنسی کی مختلف اقسام کا تجزیہ کیا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ارسطو نے

کہیں نہ کہیں اس موضوع پر تفصیلی بحث ضرور کی ہوگی۔ بہر حال جو کچھ 'بوطیقا' میں موجود ہے اس سے المیہ اور طربیہ کے بنیادی فرق کے متعلق بعض عمومی اشارے ملتے ہیں۔

ارسطو طربیہ کو ادنیٰ سطح کے عمل کی تقلید کہتا ہے۔ طربیہ کے کردار المیہ کے مقابلے میں ادنیٰ سطح کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ عام انسانی سطح سے بالاتر ہونے کے بجائے اس سے پست ہوتے ہیں۔ تاہم ان کی عام انسانی فطرت کے مقابے میں یہ پستی ایک خاص مفہوم رکھتی ہے۔ ان کے کردار میں ایک مضحک پہلو شامل ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ ''وہ ایک ایسی کمزوری یا بدہیئی کے حامل ہوتے ہیں جو دوسروں کے لیے باعث تکلیف وضرر نہیں ہوتی''۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے نزدیک محض وہی عمل مضحک ہوسکتا ہے جو بے ضرر قسم کی غلطی اور کمزوری کا آئینہ دار ہو یا یہ کہ وہی شخص مضحکہ خیز ہوسکتا ہے جس میں کوئی ایسی اخلاقی یا جسمانی خرابی یا کمزوری ہو جو مضر نہ ہو۔ افلاطون کے نزدیک بھی محض ایسے شخص کی کمزوریاں مضحک ہوسکتی ہیں جو اپنی ناطاقتی کے باعث بدلہ لینے کا اہل نہ ہو۔ اس سلسلہ میں ارسطو ایک اور اہم خیال کا اظہار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ بعض کمزوریاں ایسی ہوتی ہیں جن پر ہنسی نہیں آسکتی اور وہ معروض تضحیک (Object of laughter) اور ہنسنے والوں، دونوں کے لیے انتہائی تکلیف دہ ہوتی ہیں۔ ایسی صورت حال کو ارسطو طربیہ کے دائرے سے خارج کر دیتا ہے۔

ارسطو کے نظریۂ طربیہ کے بارے میں ہم اب یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ اس کے نزدیک طربناک اور مضحک صورت حال ان انسانی کمزوریوں اور غلطیوں سے پیدا ہوتی ہے جن کے نتیجہ کے طور پر انسان سے ایسی مضحکہ خیز حماقتیں سرزد ہوتی ہیں جن پر تقلید کرنے کے بجائے یا متنفر ہونے کے بجائے، ہم ہنستے ہیں۔ اس طرح ارسطو نے نہ صرف طربیہ کا ایک اہم نظریہ پیش کیا ہے بلکہ افلاطون کے نظریۂ طربیہ میں جو الجھن تھی اسے بھی دور کر دیا ہے۔ افلاطون طربیہ کی ہنسی کو انسان کے سفلی جذبات کا اظہار سمجھتا تھا، گو وہ ایسی مضحکہ خیزی کو جو پست ذہنیت کا نتیجہ ہو، برا بھی گردانتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ارسطو کے طربیہ کے نظریے میں ذاتی قسم کا طنز شامل نہیں

ہے۔ اس کا نظریہ ان انسانی کمزوریوں کا احاطہ کرتا ہے جو انسانی فطرت کا خاصہ ہیں۔ اس بات کی وضاحت ارسطو کے اس رویہ سے بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے ہم عصر رجحان کو صحیح سمجھتا ہے، جس کے مطابق طربیہ کے کرداروں کو ان کی خصوصیات کے مطابق نام دیا جاتا تھا۔ ارسطو قدیم طربیوں کو محض اس لیے مطعون نہیں کرتا کہ وہ ذاتی طنز ہوتے تھے بلکہ اس لیے کہ وہ ''عمومی'' کے بجائے ''خصوصی'' کو اپنے فن میں برتتے تھے اور یہ بات ارسطو کے نظریۂ فن سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ارسطو اپنے نظریۂ شاعری میں ''امکانی'' و ''عمومی'' کو ''خصوصی'' پر ترجیح دیتا ہے۔ اس طرح ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں بھی حق بجانب ہوں گے کہ ارسطو کے نزدیک طربیہ کے لیے بھی فنی لوازم کم و بیش وہی ہوں گے جو وہ المیہ کے لیے پیش کرتا ہے۔ تامیاتی وحدت اور امکانات کے نظریات طربیہ کے پلاٹ پر بھی اتنے ہی صادق آتے ہیں جتنے المیہ پر۔ طربیہ کرداروں پر بھی کردار نگاری کے عام اصول منطبق ہوتے ہیں اور جہاں تک تزکیہ نفس کے نظریے کا تعلق ہے۔ یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ارسطو کے پیش نظر طربیاتی تزکیہ نفس کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور تھا۔ افلاطون نے ''حسد'' اور ''غصہ'' کے جذبات کو طربیہ کے ساتھ منسلک کیا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک طربیہ انھی جذبات کا تزکیہ کرتا ہو یا پھر یہ کہ خود ہنسی کے لیے محرک بن کر طربیہ محض ہنسی کا ہی انخلا کرتا ہو۔

مختلف اشارات

جہاں تک 'بوطیقا' کے موضوع کا تعلق ہے اور ارسطو کی بتائی ہوئی تین اصناف شاعری کا تعلق ہے ان پر بحث ختم ہوئی مگر ارسطو اس رسالے میں مختلف مقامات پر بعض ایسے اشارے کرتا ہے جو بطور خود اہمیت کے حامل ہیں اور جن کی موجودگی نے آئندہ چل کر بہت سے فنی نظریات کی داغ بیل ڈالی۔ شاعری کے بارے میں بحث کرتے ہوئے ارسطو اکثر دیگر فنون کا حوالہ دیتا ہے لیکن شروع ہی میں وہ ہمیں متنبہ کر دیتا ہے کہ تمام فنون میں مکمل یکسانیت نہیں ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ مصور اور بت تراش ہر چیز کی تقلید نہیں کر سکتے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ان فنون کے حدود

متعین ہیں۔ لیسنگ نے آئندہ چل کر اپنی کتاب لاؤکون (l aokoon) میں ہمیں یہ بتایا کہ مصوری اور بت تراشی میں کردار اور احساس کی خام اور نامکمل نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک مقام پر ارسطو المناک مناظر سے حاصل شدہ مسرت پر بحث کرتا ہے۔ افلاطون نے اس مسرت کو ملے جلے احساسات کا نتیجہ بتایا تھا مگر ارسطو اسے ذہنی سطح کی مسرت کہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ صحیح نقل کی صورت میں بدصورت اشیاء بھی مسرت کا موجب ہوتی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ کسی مشابہت یا نقل کو پہچان لینا بھی مسرت بخشتا ہے۔ ایک اور مقام پر وہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ''ہر قسم کا علم اعلیٰ مسرت کا باعث ہوتا ہے'' شاعری کے بارے میں ایک عام تصور دیتے ہوئے کہ وہ انسانی زندگی اور انسانی فکر کی آفاقی خصوصیت کی تقلید کرتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ شاعری زندگی کی ہو بہو نقل نہیں ہے، اس میں تو غیر عقلی اور ناممکن باتوں کے اظہار کی قوت بھی ہوتی ہے۔ اس طرح شاعری کی حدود میں تمام تر افسانوی دنیا شامل ہو جاتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ سب کچھ اس بات پر منحصر ہے کہ اعلیٰ فنی اسلوب استعمال کیا جائے۔ اس طرح شاعر کو فریب نظر دینے پر قدرت ہونی چاہیے۔ اسے اس بات پر قادر ہونا چاہیے کہ وہ ''فنکارانہ طور پر جھوٹ بول سکے'' اور یہ بات اس وقت ممکن ہے جب کہ وہ ناممکنات کو ممکن اور امکانی تفصیل کے ساتھ پیش کرے۔ صرف اسی طرح غیر عقلی بات متوقع اور ناممکن بات امکانی بن سکتی ہے۔ اسی سلسلے میں ارسطو یہ بھی کہتا ہے کہ متوقع ناممکنات کو غیر متوقع ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے۔ ارسطو کے اس نظریے سے تخیل کی ایسی بلند پروازی کے لیے بھی جواز مل سکتا ہے جو بالعموم داستانوں اور مثنویوں کے مافوق الفطرت واقعات میں ملتی ہے۔

شاعروں کو فنی مشورہ

ارسطو کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ مجرد تصورات کو عملی سطح سے ہم کنار کرتا ہے اور اس طرح وہ شاعروں کو عملی درس دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعروں کو لکھتے وقت معروض پر نگاہ رکھنی چاہیے انھیں لکھتے وقت ان واقعات اور اشیاء کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہیے جو ان کا موضوع ہیں

اور ان جذبات وخواص محسوس کرنا چاہیے جنھیں وہ پیش کرنا چاہتے ہیں۔ محض اس طرح ان کی تحریریں دوسروں کے لیے اطمینان بخش اور مؤثر ہوسکتی ہیں۔ وہ ڈرامہ نگار کو کئی طریقوں سے یہ سمجھاتا ہے کہ انھیں پلاٹ کو بدرجہ اہم سمجھنا چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ محض تقریریں خواہ وہ کتنی ہی پرجوش کیوں نہ ہوں مہیہ نہیں بنا سکتیں۔ مصوری میں خاکہ کی اہمیت، رنگوں کو ادھر ادھر بکھیر دینے سے زیادہ ہے۔ نئے لکھنے والے پلاٹ کی ترتیب سے بہت پہلے کردار نگاری سیکھ لیتے ہیں۔ ڈرامے کے سلسلے میں ان کا مشورہ یہ ہے کہ اس کا پلاٹ ایسا ہونا چاہیے جس کے عمل میں کوئی الجھاؤ ہو اور پھر اس الجھاؤ کا نقطۂ عروج ہو اور پھر اس الجھن کا سلجھاؤ اور اختتام۔ ڈرامائی تقریریں کردار کے مطابق ہونی چاہئیں جو کردار کی شخصیت پر روشنی ڈالیں۔ اس کی رائے ہے کہ مزین زبان محض بیانیہ حصوں کے لیے استعمال ہونی چاہیے تاکہ ڈرامائی عمل، کردار نگاری اور خیالات میں کسی قسم کا ابہام نہ پیدا ہو۔ ان باتوں سے ارسطو کی بصیرت کا پتہ چلتا ہے اور فن کے بارے میں اس کے بتائے ہوئے اصول فن کار کے لیے آج بھی اتنے ہی صحیح و مناسب ہیں جتنے کہ خود اس کے زمانے میں تھے۔

ادبی تاریخ کے ابتدائی نقوش

ارسطو نے ادب کی ارتقائی منزلوں کو دریافت کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور یہ بہت اہم ہے، اس لیے کہ بعد از اں ان ابتدائی نقوش پر ادبی تاریخ کی بنیاد رکھی گئی۔ اس نے سب سے پہلے یہ بتایا کہ لفظ 'ڈرامہ' اور 'کامیڈی' ڈورین (Dorian) زبان کے الفاظ ہیں۔ اس کے نزدیک شاعری کا ارتقا بعض فطری تقاضوں کے تحت ہوا۔ اس کا خیال ہے کہ بعض شعراء جو سنجیدہ تھے وہ سنجیدہ عمل اور اعلیٰ انسانوں کی تقلید کرتے تھے، دوسرے غیر سنجیدہ عمل اور ادنیٰ انسانوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس طرح آہستہ آہستہ المیہ و طربیہ کا ارتقا ہوا۔ دونوں اصناف کے مواد ہومر (Homer) کی شاعری میں پہلے ہی سے موجود تھے۔ ڈرامہ کی اصل ابتدا اور اصل ایسے شاعروں نے کی، جنھوں نے حمدیہ گیتوں میں ہی مکالماتی تقریریں بھی شامل کر دیں۔ اس طرح المیہ کے دو

عناصر، کورس کے گیت اور مکالمے یک جا ہو گئے۔ اسی طرح طربیہ کی ابتداعوام الناس کے لنگ گیتوں (Phallus songs) سے ہوئی اور شاعروں نے گیتوں کے وقفے کے دوران پُرفحش کہانیاں بھی شامل کر دیں۔ المیہ کے ارتقائی منازل کے بارے ارسطو کا خیال یہ ہے کہ ایس کائی لس (Aeschylus) نے دوسرا کردار شامل کیا۔ اس کے ساتھ ہی اس نے کورس کو کم اہم بنا کر مکالموں کی اہمیت بڑھادی۔ سافوکلیز (Sophocles) نے تیسرے کردار کو شامل کیا اور اسٹیج پر منظر بھی داخل کر دیا۔

طربیہ کے سلسلے میں ارسطو ارتقائی منازل کو تفصیل سے نہیں بتاتا۔ کس نے اس کے کرداروں کو بڑھایا، اس کے بارے میں وہ معلومات مہیا کرنے سے قاصر ہے، البتہ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ ایک مدت تک طربیہ کو غیر سنجیدہ سمجھا جاتا رہا۔ کچھ عرصہ بعد اس میں سے ذاتی طنز کے عنصر کو جو قدیم طربیہ کا خاصہ ہے، خارج کر دیا گیا اور عام اور غیر ذاتی کہانیوں کو داخل کیا گیا۔ اس طرح ارسطو نے اصناف ادب کے تاریخی ارتقا کا سراغ لگا کر اوران کے ارتقا میں فطری اسباب کی تلاش کر کے ادبی مطالعے کے لیے ایک نئی نہج قائم کی۔

محاکماتی ناقد (Judicious critic) کی حیثیت سے ارسطو کی اہمیت

ارسطو کے رسالے میں اس کے محاکمے نہ صرف یہ کہ اس کے اپنے عہد کے ادبی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں، بلکہ یہ کہ وہ عام طور پر نظری اور عملی تنقید کے لیے مفید ہیں۔ ارسطو کے عہد میں بیش تر تنقید لفظی ہوتی تھی۔ ارسطو نے یہ بتایا کہ اس لفظی تنقید کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے من مانے مفروضے گھڑ لیے گئے ہیں جو تنقید کا حق ادا نہیں کرتے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ لفظوں کی صحت اور غلطی کا مسئلہ زبان کی عام روایت اور شاعر کے استعمال کے مطابق طے ہونا چاہیے۔ لفظ کے سیاق وسباق کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ وقفوں کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔

لفظی تنقید کے علاوہ ارسطو کے عہد میں اکثر تنقید شعری موضوعات پر ہوتی تھی۔ ارسطو کا

کہنا ہے کہ ناقد شعری موضوعات میں ایسے عناصر پر تنقید کرتے ہیں جو ان کے نزدیک ناممکن، غیر عقلی، غلط یا اخلاقی طور پر غیر صحت مند ہوتے ہیں۔ ارسطو کی نظر میں ایسی تنقید شعری صداقت کی ناسمجھی پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ واقعات یا کردار جو روزمرہ کی زندگی میں نہیں ہوتے بقول ارسطو تین قسم کے ہوسکتے ہیں۔

(۱) مثالی واقعات و کردار، یہ غیر حقیقی یوں ہوتے ہیں کہ حقیقت سے ماورا ہوتے ہیں۔ ایسے واقعات و کردار کے بارے میں ارسطو کا خیال یہ ہے کہ گو وہ روزمرہ کی صداقتوں کے مطابق نہیں ہوتے مگر شعری صداقت کی مطابقت کے باعث شاعری کے لیے صحیح و مناسب موضوع ہو سکتے ہیں۔ وہ مطابق فطرت ہوتے ہیں اور فطرت کے مثالی رجحانات کی پیروی کرتے ہیں اور اس طرح وہ انسانوں کے ان مثالی رجحانات کی پیروی کرتے ہیں، جن کے مطابق انسان خود کو ڈھالنا چاہتے ہیں۔ پس ایسے موضوعات اس زندگی کی تقلید کرتے ہیں جیسی وہ ہے نہیں مگر جیسی اسے ہونا چاہیے۔

(۲) تنقید کی ذیل میں دوسری قسم ان تفصیل کی ہے جو مروج رسوم و رواج اور روزمرہ کی عام حقیقتوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ اس سلسلہ میں بھی ارسطو اپنے نظریۂ تقلید کے حوالے سے یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ شاعر یا تو ان واقعات و اشیاء کی تقلید کرتا ہے جیسی وہ حال میں ہوں یا پھر ان اشیاء کی اس صورت کی جیسی وہ ماضی میں تھیں۔ اس طرح اگر شاعر کی تفاصیل ماضی سے لی گئی ہوں اور حال سے ان کی مطابقت نہ ہو تو وہ لائق تعزیر نہیں ہوسکتا۔

(۳) اسی طرح تیسری قسم اس اعتراض کی ہے جس کے تحت دیوی دیوتاؤں کے قصوں کو بعید از قیاس اور حقیقت سے دور کہہ کر رد کیا جاتا تھا۔ اس سلسلہ میں ارسطو اپنے نظریۂ تقلید کے تحت ایسے قصوں کو روایت کا ایک حصہ سمجھتا ہے۔ ایسی کہانیوں کے واقعات نہ تو ماضی سے متعلق ہیں اور نہ حال سے اور نہ ہی ان کا تعلق مثالی دنیا سے ہے، مگر ان

تعلق مروجہ خیالات وتصورات سے ضرور ہے اور انھیں عام رواج کے مطابق اسی طرح سوچا گیا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ اس بنا پر وہ شاعری کے لیے مناسب موضوع قرار پاتے ہیں۔ ارسطو اکثر بعید از قیاس باتوں کو محیر العقول کا حصہ گردانتا ہے جو حیرت و استعجاب پیدا کر کے شعری تاثر میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ ایسی بعید از قیاس ناممکنات کا جواز محض اس وقت پیدا ہوتا ہے جب مطلوبہ شعری تاثرات کسی اور طریقہ سے پیدا نہ ہو سکیں۔ حیرت کے عنصر کے ساتھ ایسے واقعات ایک خاص قسم کی مسرت بھی مہیا کرتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی مقصد بھی پورا کرتے ہیں۔

جہاں تک اخلاقی تقاضوں کا تعلق ہے ارسطو بالعموم اس بات کے حق میں ہے کہ شاعر کو اخلاقی مقاصد پورے کرنے چاہئیں۔ اس کا اعتراض اپنے عہد کی تنقید پر یہ ہے کہ کسی واقعہ یا کردار کو پورے سیاق وسباق سے نکال کر تنقید کی جاتی ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ اگر پوری صورت حال کو پیش نظر رکھا جائے تو شاید ایک برائی دوسری بڑی برائی کے رد کے طور پر پیش کی گئی ہو یا پھر یہ کہ بداخلاقی کے عناصر کسی شعری ضرورت یا پلاٹ کی ضرورت کو پورے کرتے ہوں۔

ارسطو کے تنقیدی محاکموں کی بنیاد جمالیات پر ہے۔ وہ اپنے ہم عصروں کی طرح واقعاتی غلطیوں، غیر امکانی باتوں اور اخلاقی کمزوریوں پر نکتہ چینی کرنے کے بجائے محض فنی نکات پر بحث کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ کسی قسم کی تنقیدی بحث ہمیشہ ٹھوس ادب پاروں کو سامنے رکھ کر کرتا ہے۔ ادب پاروں کے متعلق اسی کے محاکمے اس کے نظریات کا ٹھوس انطباق ہوتے ہیں۔ اس کے ذہن میں نہ تو مثالی ناقد کا کوئی تصور ہے اور نہ وہ ماہرین کی آراء پر کوئی اعتماد کرتا ہے۔ ادبی شہ پاروں کے متعلق ارسطو سب سے زیادہ وقیع ان تعلیم یافتہ اہل ذوق حضرات کی رائے کو سمجھتا ہے جو فن پارے کے کسی ایک عنصر پر رائے دینے کے بجائے پورے فن پارے پر رائے دیتے ہیں۔ اس لیے اس کی نظر میں ایسے ہی اہل ذوق حضرات تنقید کا معیار پیش کر سکتے ہیں۔

ارسطو کے نقائص

ارسطو کا طریق کار تجزیاتی اور استدلالی تھا اور اس لیے وہ شاعری کے شعوری اور فنی عناصر کو تنظیم و ترتیب کے ساتھ پیش کر سکا۔ مگر اس طریق کار سے ایک خرابی یہ پیدا ہوئی کہ وہ شاعری کی جمالیاتی خصوصیات کے ساتھ پورا انصاف نہ کر سکا۔ گو ہم یہ نہیں کہتے کہ اس نے شاعری کی وجد آفرین خصوصیات کو بالکل نظر انداز کیا مگر اتنا ضرور ہے کہ اس کا بنیادی تعلق شاعری کی فنی ساخت، اس کے خیال اور اس کی ذہنی تنظیم سے ہے، نہ کہ اس کے رنگ، اس کی کیفیت اور اس کے سحر سے۔ اس طرح خود یونانی شاعری کے بہت سے خصائص ایسے ہیں جو ارسطو کے تجزیے کی گرفت میں نہیں آتے۔ اس کے علاوہ اس کے تصورات میں ہمیں آزادہ روی نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی نظر محض ہم عصر تعصبات پر ہے جسے وہ دور کرنا چاہتا ہے۔ اس نے یونانی المیہ کو انسانی معاشرت کے تعلق سے نہیں پرکھا۔ نہ ہی وہ اپنی بحث میں ان مسائل کو چھیڑتا ہے جن سے یونانی المیہ میں قوت و تاثیر پیدا ہوتی ہے، مثلاً انسانی تقدیر، انسان اور کائنات کا رشتہ وغیرہ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اس نے افلاطون کے الزامات کے جواب کے لیے ہی اپنا رسالہ تحریر کیا ہے۔ ارسطو قوت متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت اور شاعری میں اس قوت کے عمل دخل کے بارے میں بھی کچھ نہیں کہتا اپنی دیگر تصانیف میں وہ متصورہ (Phantasia) کو تصویر بنانے والی صلاحیت بتاتا ہے جو حواس کے ذریع محسوس کی جانے والی ٹھوس اشیاء کی تصویر ذہن میں کھینچ سکتی ہے۔ مگر وہ متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت کے بارے میں کچھ نہیں کہتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کے نظریہ تقلید اور شاعری میں افسانوی عنصر کے تصور میں، متخیلہ کی قوت مضمر ہے۔ مگر اس نے واضح طور پر اس سلسلے میں کچھ نہیں کہا۔ اس کے منطقی پیرایۂ بحث کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ آنے والے ادوار میں یہ فرض کر لیا گیا کہ محض شعری قوانین اور ضابطوں کی پابندی سے ہی شعری تاثرات پیدا کیے جا سکتے ہیں۔

ارسطو کی اہمیت

نقائص کے باوجود 'بوطیقا' تنقید کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ ارسطو کے اس رسالے نے ادبی تخلیق کے برعکس ادبی نظریات کے تصور کو، اور ادب پارے کی ہیئت کے برعکس اس کے موضوع اور مواد کے تصور کو پیدا کیا۔ اس رسالے کے بعد ہی یہ ممکن ہو سکا کہ ایسے تنقیدی نظریات پیش کیے جائیں جو اخلاقی اور سیاسی نظریات کے ساتھ خلط ملط نہ ہوں۔ ارسطو کے اہم نظریات میں ایک اہم نظریہ یہ ہے کہ شاعری آفاقی تصورات کا ٹھوس اور تجسی اظہار ہے اور اس سے یہ صداقت کو پیش کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کا یہ نظریہ بھی اہم ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مسرت بخش ہوتی ہے۔ ارسطو کا یہ نظریہ اخلاقی نظریات کے لیے ایک بہت بڑا چیلنج ثابت ہوا اور اس طرح اس نے شاعری کو اخلاقی تعصبات سے بچالیا۔ ارسطو کے بعد شاعری کے بارے میں اس عام غلط فہمی کے لیے کوئی جگہ نہ رہی کہ شاعری حقیقت کی نقل ہے، نہ ہی اسے اخلاقیات کے ساتھ خلط ملط کرنے کا کوئی جواز باقی رہا۔ اس کے نظریات تقلید سے ایک اور بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فطرت اور فن میں ایک لازمی رشتہ موجود ہے۔ افلاطون کی طرح وہ فن میں ایک نامیاتی وحدت کا متقاضی ہیا اور یہ نامیاتی وحدت فطرت میں بھی موجود ہوتی ہے۔ فن کی ساری منطق اس بات میں ہے کہ وہ ''امکان'' کو پیش کرے اور اس امکانی سطح کو پیش کر کے ہی وہ فطری بن سکتا ہے۔ یہی امکانی سطح اس کی تنظیم کے لیے بھی ضروری ہے۔ گویا فن تخلیقی اور تنظیمی دونوں سطحوں پر مکانی بن کر ہی فطری اور آفاقی اہمیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ ارسطو کا تزکیۂ نفس (Katharsis) کا نظریہ محض اس لیے اہم نہیں ہے کہ اس طرح اس نے شاعری کا دفاع پیش کیا ہے۔ نہ ہی اس سے محض یہ ثابت ہوتا ہے کہ شاعری انسانوں کے لیے کچھ کرتی ہے بلکہ اس سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ شاعری میں انسانی فطرت کے تقاضے مضمر ہوتے ہیں اس لیے کہ انسانی نفس کی طرح نفس کے تزکیے کی خواہش بھی انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ وہ شاعری اور ادب میں محیر العقول عناصر کے لیے بھی جواز پیش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حیرت کا عنصر شاعری اور ادب میں ایک خاص قسم کی

مسرت مہیا کرتا ہے۔ ارسطو شعری زبان و بیان میں ایک خاص امتیاز کا قائل بھی ہے۔ اسی قسم کے اور بہت سے اشارے ایسے ہیں جن سے بعد کے ناقدوں کے تنقیدی مفروضات اخذ کیے اور جن کی بنا پر نئے تنقیدی نظریات پیش کیے گئے۔

ارسطو کے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ اس نے شعر کی تعریف کی اساس ہیئت اور الفاظ پر نہیں رکھی۔ اس نے شعر کی ہیئت کو موضوع اور مواد کی بنیاد پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ارسطو کے اثر کے تحت ہی ہم آج تک اس خیال سے چھٹکارا نہیں پا سکے ہیں کہ شاعری کا جوہر ان خیالات میں ہوتا ہے جو شعر کے ذریعے ادا کیے جاتے ہیں۔ خواہ یہ بات آج نصف صداقت ہی کیوں نہ سمجھی جائے مگر اس کی مقبولیت سے ارسطو کی اہمیت کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔

ارسطو کا یہ رسالہ اس کے دیگر رسالوں میں شاید اس کا سب سے زندہ کارنامہ ہے۔ اس رسالے میں آپ کو ادبی محاسن کا شائبہ نہ ملے گا۔ نہ ہی اس میں کسی ادبی اسلوب کو برتا گیا ہے۔ مگر اس کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ اس میں عظیم خیالات کا ایک خزانہ ہے جس کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے ارسطو کے بعد سیکڑوں سال کی مدت درکار ہوئی۔ اس رسالے میں ارسطو ہمیں سب سے پہلا اور سب سے زیادہ نظم و ضبط والا ادبی نظریہ کار، نفسیاتی و تاریخی طریق کار استعمال کرنے والا سب سے پہلا ناقد اور سب سے پہلا محاکماتی ناقد نظر آتا ہے، جس کے ادبی محاکے فن کے اصولوں کے مطابق تھے اور جس نے سب سے پہلے فن کو اخلاقی و سیاسی تعصبات سے اور روز مرہ کی واقعاتی زندگی سے علیحدہ کر کے ایک مخصوص انسانی عمل کی صورت میں پیش کیا۔

عہد روما کی تنقید

ارسطو نے شاعری کے علاوہ خطابت کے موضوع سے بھی بحث کی اور یونان کے عظیم ادبی دور کے خاتمے کے بعد جو چیز باقی رہی، وہ خطابت تھی۔ خطابت کے سلسلے میں ارسطو نے جو باتیں کہی ہیں ان کا تعلق زیادہ تر نثر نگاری اور اس کے اسلوب سے قائم کیا جا سکتا ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ اسلوب کی عظمت کا راز اس بات میں ہے کہ اس میں فن پوشیدہ ہو، ظاہر نہ ہو۔ نثر میں آہنگ تو ہو مگر شاعری کی طرح وزن نہ ہو۔ الفاظ کا مناسب انتخاب ہو اور موضوع کے مطابق ہو یعنی موضوع کی مناسبت سے لفظوں کو بھی پست اور بلند ہونا چاہیے۔ نثری تحریر کو عالمانہ ہونے کے بجائے فطری انداز میں ہونا چاہیے۔ رومن عہد میں جو تنقید کے مسائل ابھرے وہ بالعموم تکنیک اور ہیئت کے مسائل تھے۔ رومیوں نے اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لیے یونانی ادب کو سامنے رکھ کر قوانین وضع کیے۔

عہد روما کے ناقدوں میں ہوریس (Horace) کلاسیکی اقدار کا حامل تھا۔ وہ محض ان چیزوں کو پسند کرتا تھا جو زمانے کی کسوٹی پر پوری اتر چکی ہوں، یعنی ہر وہ چیز جو مختلف ادوار میں قبول عامہ حاصل کر چکی ہو، آج بھی ہمارے لیے قابل قبول ہو گی۔ پس ہوریس اس بات کا قائل تھا کہ عظیم یونانیوں کے قابل قدر نمونوں کی تقلید ہونی چاہیے۔ اس نے ان کے آزمائے ہوئے شاعری کے اوزان، تنظیم وتناسب وتوازن کے اصول اور کردار میں نمونوں (Type) کی پابندی کو لازمی قرار دیا۔ اس نے شاعری کے مقصد کے بارے میں ہمیں یہ نظریہ دیا کہ شاعری کا کام درس دینا اور مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مابعد یونان کے رومن ناقد بالعموم کلاسیکی مزاج رکھتے ہیں اور ہیئت پرست ہیں۔

رومن ناقدوں میں کوئن ٹیلین (Quintillian) بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے، مگر وہ

بھی ہیئت پر اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتا ہے اور موضوع کے بارے میں بالعموم خاموش رہتا ہے۔ فن پارے میں اس کی توجہ بالعموم صحت، وضاحت، ترتیب اور تنظیم پر ہوتی ہے اور وہ یہ دیکھتا ہے کہ تحریر میں ''اخفائے فن'' کس حد تک برتا گیا ہے۔ وہ قوت استدلال، جوش اور مزاج کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ گویا وہ ہر اس تکنیک کا قائل ہے جو ادب کی عدالت میں منصفوں کو متاثر کر سکے۔ لہٰذا اسلوب کا آہنگ اور لفظوں کی نشست اور ان کی آوازیں، یہ سب اس کے لیے بہت اہم تھیں۔

کوئن ٹیلین کے بارے میں تین باتیں یاد رکھنے کی ہیں۔

۱۔ وہ ہیئت پرست تھا لہٰذا اس نے تنقید میں ہیئت کے اصولوں اور اچھے اسلوب کی ضرورتوں کو پیش نظر رکھا۔ اس نے نظم کے علاوہ نثر کو بھی فن کے حدود میں داخل کیا اور نثری تحریر کو بھی ہیئت پرستانہ تنقید کے اصولوں کے مطابق جانچنے پرکھنے کی تلقین کی۔

۲۔ کوئن ٹیلین کے زمانے میں بھی یہ خیال مروج تھا کہ اچھی تحریر بے ساختہ ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں فوری اظہار کی بے ساختگی ہونی چاہیے۔ یہ وہی خیال تھا جسے بعد میں انیسویں صدی میں ورڈز ورتھ نے پیش کیا۔ کوئن ٹیلین بھی فطرت میں یہی بے ساختگی کا اصول کارفرما دیکھتا تھا کہ دریا چٹانوں کی روک ٹوک کے باوجود پوری شدت سے بہتا رہتا ہے۔ مگر فطرت میں کمال حسن کی موجودگی اسے یہ بات بھی یاد دلاتی تھی کہ قوت کو حسن سے کوئی نقصان نہیں پہنچتا۔ لہٰذا اس کا خیال یہ تھا کہ بے ساختگی کے ساتھ فن کی کارفرمائی قوت کو حسن بخشتی ہے۔

۳۔ چونکہ کوئن ٹیلین یونان کے عظیم ادب سے کافی بعد حاصل کر چکا تھا اور اس کے عہد اور عظیم یونانی عہد میں کافی فاصلہ ہو چکا تھا لہٰذا وہ اس قابل تھا کہ لاطینی ادب کا عظیم یونانی ادب کے ساتھ موازنہ کر سکے۔ اس موازنے میں اسے یہ محسوس ہوا کہ یونانی زبان کے مقابلے میں لاطینی زبان کی بعض اپنی کمزوریاں اور حدود ہیں، لہٰذا فن کی کسی عظیم سطح کو حاصل کرنے کے لیے لاطینی کو یونانی زبان کی نہج سے ہٹ کر مختلف ذرائع استعمال کرنے چاہئیں۔ کوئن ٹیلین کی رائے یہ ہے کہ لاطینی زبان، قوت، تنوع اور استعاروں کے ذریعے عظیم کارنامے سرانجام دے سکتی ہے۔

لانجائنس (Longinus)

کسی ناقد کی صحیح اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اسے مخصوص زمانی و مکانی حدود میں رکھ کر اس کے ناقدانہ خیالات کا جائزہ لیں۔ چونکہ ہر ناقد اپنے عہد کے ادبی اور تہذیبی سوالوں کا جواب دیتا ہے اس لیے اس سے اس کے عہد کے تہذیبی و معاشرتی حالات اور ان سے پیدا شدہ ادبی سوالات کو سمجھنا ضروری ہے۔ عہد قدیم کے ناقدوں میں لانجائنس (Longinus) ایک ایسا اہم ناقد ہے جس کی شخصیت پر تاریک پردے پڑے ہوئے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال یہ ہے کہ لانجائنس وہ نیم تاریخی شخصیت ہے جو پامیریا کی ملکہ زینوبیہ کا سکریٹری تھا اور اپنے عہد کے نوافلاطونی فلسفہ سے متاثر ہونے کے باعث وہ ادب کو روح پرور اور وجد آفرین تاثرات کا حامل سمجھتا تھا۔ جب کہ دوسرے قدما ادب کو علمی حیثیت پر پرکھتے تھے۔ لانجائنس سے پہلے افلاطون اور ارسطو نے ادب کو اس کی عملی حیثیت سے دیکھا اور اس کی افادیت کے متعلق سوالات اٹھائے۔ وہ ادب کو ترغیب دینے، مسرت بہم پہنچانے، ورتزکیہ نفس کا ذریعہ سمجھتے تھے۔

اگر لانجائنس میں نوافلاطونی فلسفہ کے اثرات تلاش کیے جائیں تو اس کا عہد تیسری صدی عیسوی ٹھہرتا ہے۔ تاہم دوسرے شواہد اس کے خلاف ہیں۔ اس کے اپنے رسالے سے جو شہادتیں ملتی ہیں ان کے مطابق وہ پہلی صدی عیسوی کی شخصیت قرار پاتا ہے۔ اس سلسلے میں دو باتیں اہم ہیں۔ پہلی یہ کہ ترفع کے موضوع پر اس کے رسالے (On the sublime) میں جن ادیبوں کے حوالے دیے گئے ہیں ان میں سے کوئی حوالہ ایسا نہیں ہے جو پہلی صدی عیسوی کے بعد کا ہو۔ ظاہر ہے کہ اگر لانجائنس فی الواقع تیسری صدی عیسوی کا ناقد ہوتا تو اس کے رسالے میں پہلی صدی عیسوی کے بعد کے ادیبوں یا کم از کم ہم عصر ادیبوں اور شاعروں کا حوالہ ضرور شامل

ہوتا۔ دوسری قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ خطابت اور ادب کے سلسلے میں جن انتشاری کیفیات کا ذکر اس کے رسالے میں ملتا ہے وہ بھی پہلی صدی عیسوی سے ہی متعلق ہیں۔ اس زمانے میں خطابت اور ادبی اسلوب کے سلسلے میں بحث مباحثے ہو رہے تھے۔ نئے پن کی تلاش میں اسلوب کی مختلف النوع خامیاں پیدا ہو رہی تھیں۔ اسلوب کے ایسے نقائص کا ذکر مثلاً بھاری بھرکم الفاظ کا بے جا استعمال، اسلوب کی بدسلیقگی اور بھونڈا پن، جذبے کا غیر ضروری اور غلط مقام پر استعمال وغیرہ اس کے رسالے میں موجود ہے۔ یہ ذکر عصرِ ادب وخطابت ہی کے حوالے سے معلوم ہوتا ہے۔ اسی قسم کے موضوعات پر پہلی صدی عیسوی کے دوسرے ناقدین بھی قلم اٹھا رہے تھے۔ لانجائنس کے رسالے کے آخر میں ایک بحث خطابت کے زوال پر بھی ہے۔ اس بحث میں وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ آیا عظیم ادب وخطابت کا تعلق جمہوری آزادیٔ خیال واظہار سے ہوتا ہے یا نہیں۔ جس عہد میں اس قسم کے موضوعات پر خیال آرائیاں ہو رہی تھیں وہ عہد پہلی صدی عیسوی کا ہی عہد ہے۔ اس لیے اغلب یہ ہے کہ لانجائنس اسی عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ جو لوگ اسے تیسری صدی عیسوی کے کیسیس لانجائنس (Cassius Longinus) سے تعبیر کرتے ہیں وہ محض داخلی شہادتوں پر اپنے دلائل کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ لانجائنس ''جذبہ'' اور ''تخیل'' جیسے رومانی عناصر کو ادب کا لازمہ قرار دیتا ہے اس لیے وہ تیسری صدی عیسوی کے نوافلاطونی رجحانات کا حامل نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ جہاں لانجائنس نے ''تخیل'' اور ''جذبہ'' کے فطری لوازم کو عظیم ادب کے لیے ضروری سمجھا وہاں اس نے اسلوب کے اکتسابی اور فنی عناصر کو بھی ادب کی عظمت کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لانجائنس کے نزدیک اعلیٰ وارفع ادب محض ان عناصر کا مرہونِ منت نہیں ہے جو فطری ہوتے ہیں بلکہ ایسا ادب فنی اکتساب اور ذہنی تنظیم کا نتیجہ بھی ہوتا ہے، فطری عناصر تخلیقی ہوتے ہیں اور فنی عناصر تنظیمی اور اعلیٰ وارفع ادب فطری وفنی، یا بہ الفاظ دیگر تخلیقی وتنظیمی دونوں عناصر سے مل کر معرضِ وجود میں آتا ہے۔

مندرجہ بالا خیالات کے پیش نظر چونکہ خطابت اور ادب کے فن پر بحثیں اور اسلوب کے فن کے زوال پر تشویش کا اظہار پہلی صدی عیسوی کی تنقید کی خصوصیت ہیں لہٰذا ہم لانجائنس کو پہلی صدی عیسوی کا نقاد فرض کرنے میں حق بجانب ہیں۔

لانجائنس (Longinus) کی تنقید کا موضوع بنیادی طور پر ترفع (Sublime) ہے۔ دراصل انگریزی لفظ "Sublime" قدرے گمراہ کن ہے اور وہ لانجائنس کی یونانی اصطلاح کو واضح نہیں کرتا۔ انگریزی اصطلاح "Sublime" کا جو مفہوم اٹھارویں صدی کے انگریز شاعروں اور نقادوں نے متعین کیا، وہ بڑی حد تک محدود ہے۔ ان محدود معنی میں یہ اصطلاح جمالیات کے مفہوم میں اردو اصطلاح ''جلال'' کے ہم معنی ہو جاتی ہے۔ مگر لانجائنس کی اصطلاح محض ''ترفع'' کے معنی میں استعمال ہوئی ہے جس کے لیے ہم انگریزی لفظ "Elevation" استعمال کر سکتے ہیں۔ اس سے وہ عنصر مراد ہے جس کے باعث اسلوب عام سطح سے بلند ہو کر خاص امتیاز کا حامل ہو جاتا ہے۔ خود لانجائنس کہتا ہے کہ

> ''ترفع زبان کی عظمت و شوکت ہے اور اس کا مقصد شعر اور نثر دونوں میں انسانوں کو وجدانی کیفیات کا حامل بنانا ہے اور یہ کام ایک موثر اور بروقت ضرب سے لیا جاتا ہے''۔

ترفع کے اثر کی وضاحت کرتے ہوئے لانجائنس کہتا ہے کہ

> ''عظیم اختراعی ذہن کی حامل تحریریں قاری کو ترغیب نہیں دیتیں بلکہ اسے عالم وجد میں پہنچا دیتی ہیں''۔

ترفع کے لیے لانجائنس پانچ ماخذ بتاتا ہے جن پر امتیازی اسلوب کا انحصار ہوتا ہے

(۱) **عظمتِ خیال**

(۲) **شدتِ جذبات**

(۳) **صنائع بدائع کا مناسب استعمال**

(۴) عظمتِ زبان یعنی اعلیٰ الفاظ کا انتخاب

(۵) مؤثر اور پرشوکت ترتیب الفاظ

اس سے پہلے کہ ہم لانجائنس کے بتائے ہوئے ترفع کے ان پانچ ماخذات پر بحث کریں۔ ہمیں یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ لانجائنس نے عظیم ادب اور امتیازی اسلوب کے متعلق ایسی خیال افروز باتیں کہی ہیں جو آج کے شعر و ادب کے لیے اتنی ہی زندگی بخش ہیں جتنی کہ خود اس کے عہد میں تھیں، اس کے باوجود اس کا تعلق بنیادی طور پر اپنے عہد سے ہے۔ اعلیٰ ادب کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ہمہ گیر اور آفاقی، ماورائے زمان و مکان ہونے سے پہلے اپنے عہد کی ضروریات کو پورا کرتی ہے اور اپنے زمانے کے سوالات کا جواب دیتی ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ ادب کی طرح تنقید بھی زمان و مکان سے ماورا ہونے سے پہلے زمان و مکان میں مقید و متعین ہوتی ہے۔ عظیم ادیب کی طرح عظیم ناقد کے تخیل کی روشنی اتنی تیز ہوتی ہے کہ مستقبل کے اندھیروں کو چاک کر کے تنقید کو حال کی قید سے آزاد کر دیتی ہے اور اس طرح وہ آنے والے زمانے کے لیے بھی مشعل راہ ثابت ہوتی ہے۔

لانجائنس نے پہلی صدی عیسوی کے طرز نگارش اور اسلوب کی کمزوریوں اور قباحتوں کا مطالعہ کیا اور اعلیٰ اسلوب اور امتیازی طرز نگارش کے لیے وہ اصول وضع کیے جن کو برتنے سے ادب میں ترفع کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ بڑی حد تک اپنے زمانے کے مروجہ اصول خطابت کو اپناتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ موضوع کو، جس کا تعلق قوت ایجاد یا تخیل سے ہے اور ترتیب الفاظ کو، جس کا تعلق خطابت سے ہے، اپنے نظریہ کے مطابق ترفع کے ماخذات کا بیان کرتے ہوئے ''عظمت خیال'' اور ''انتخاب الفاظ'' کی ذیل میں لے آتا ہے۔ ہم عصر ادب و خطابت میں لانجائنس کو بہت سی خرابیاں نظر آتی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ایشیا والے وزنی الفاظ سے بلند آہنگ مگر بھڑکیلا اور بھونڈا اسلوب پیدا کرتے ہیں اور یونانی یا تو عالمانہ لفاظی سے بے جان اور سرد اسلوب کی تخلیق کرتے ہیں یا پھر بے جا جذباتیت کا مظاہرہ کرتے ہیں یا عجیب و غریب

صنعتوں اور دور از کار تشبیہوں سے اسلوب کو مضحکہ خیز بنا دیتے ہیں یا ضرورت سے زیادہ آہنگ پیش کر کے رقص کے ساتھ ہونے والی موسیقی کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ کہیں بے جا ایجاز و اختصار ہوتا ہے تو کہیں بے جا تفصیل۔ اور کبھی پیش پا افتادہ اور ادنیٰ الفاظ کے استعمال سے اسلوب کو بے حیثیت بنا دیتے ہیں۔

لانجائنس کی نظر میں پہلی صدی عیسوی کے اسلوب کی اکثر خرابیوں کی ذمہ داری اس انسانی کمزوری پر ہے جس کے تحت انسان ایک برائی سے بچنے کے لیے دوسری برائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں اس کا خیال یہ ہے کہ خرابی اکثر اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ خطیب و شاعر کم حیثیت الفاظ سے بچنا چاہتے ہیں۔ اس کا خیال یہ بھی ہے کہ بیشتر خرابیاں کوئی نئی بات کہنے کے جنون سے پیدا ہوتی ہیں۔ پہلی صدی عیسوی میں نئے پن کی تلاش کا رجحان عام تھا۔ افراط و تفریط نئے پن کی تلاش کا لازمہ ہے لہٰذا اسلوب کی یہ کمزوریاں اور قباحتیں نمایاں طور پر سامنے آئیں۔ اس کے باوجود لانجائنس نئے پن کی تلاش کو برا نہیں سمجھتا۔ اس کہ کہنا ہے کہ:

''ہماری خوبیاں اور برائیاں دونوں ایک ہی ماخذ سے وجود میں آتی ہیں''۔

یہاں یہ بات اہم ہے کہ لانجائنس اپنے عہد کی ایجاد و اختراع کی کوشش کو بیک جنبش قلم زد کرنے کو تیار نہیں ہے۔ گو وہ ان سے پیدا شدہ خرابیوں کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہم عصر ادب کا تجزیہ بڑے ہمدردانہ انداز میں کرتا ہے چونکہ لانجائنس کا نقطہ نظر منفی ہونے کے بجائے مثبت ہے اس لیے وہ ہم عصر ادب کی خرابیوں کو رد کرنے پر زیادہ توجہ صرف نہیں کرتا۔ اس کے برعکس وہ اعلیٰ ادب اور اعلیٰ اسلوب کے متعلق ٹھوس نظریات کا بیان زیادہ تفصیل سے کرتا ہے۔

لانجائنس کے ذہن میں اعلیٰ ادب کے بارے میں ٹھوس تصور ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ارفع ادب قاری کے لیے ترغیب و مسرت کا باعث نہیں ہوتا بلکہ ترفع بخشتا ہے اور اسے وجد آفرین کیفیات کی ارفع سطح پر بلند کرتا ہے۔ اس کا اثر مسحور کن ہوتا ہے اور ایک سحر زدگی کے عالم میں قاری

خود کو زندگی کی عام سطح سے بلند ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں، لانجائنس کے نزدیک ادب عالیہ کا یہ اثر فوری اور لطیف ہوتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اعلیٰ ادب میں یہ خصوصیت کیسے پیدا ہوتی ہے؟ یہ سحر یہ کیفیت کہاں سے آتی ہے؟ کیا یہ کیفیت محض فطری صلاحیتوں کا نتیجہ ہوتی ہے یا یہ فن کے قوانین سے پیدا ہوتی ہے؟ کیا یہ محض فطری ہے یا محض اکتسابی؟۔ انجائنس اس سوال کا وہی جواب دیتا ہے جو اس سے پہلے ناقدین دے چکے تھے، یعنی یہ کہ اعلیٰ اسلوب کا حصول فطرت اور فن دونوں کا مرہون منت ہے۔ شاید ہمیں انجائنس کا یہ جواب زیادہ اہم نہ معلوم ہو، بالخصوص ایسی صورت میں جب کہ ہمیں یہ معلوم ہے کہ لانجائنس سے پہلے بھی ناقدین یہی جواب دیتے رہے ہیں۔ دراصل ہم اس کے اس جواب کی اہمیت کا صحیح اندازہ اس وقت لگا سکتے ہیں جب کہ ہم اس کے تصور فن شعر کو اس کے زمانے کے مروجہ تصور کے سیاق وسباق میں رکھ کر دیکھیں۔ انجائنس کے زمانے میں شاعری کے بارے میں مروج تصور یہ تھا کہ شاعری الہامی چیز ہوتی ہے۔ شاعری کو عالم وجد اور کیفیت جنون کی تخلیق گردانا جاتا تھا۔ اس سیاق وسباق میں ہم انجائنس کے تصور شعر کی اہمیت کا صحیح اندازہ کر سکتے ہیں۔ اعلیٰ اسلوب کے حصول میں اکتساب فن کی شعوری کوشش اور فنی قوانین اور ضابطوں کی اہمیت جتا کر لانجائنس نے اپنے عہد کے اس عام رجحان کو رد کر دیا کہ انسانی ذہن کی اختراعی اور فنی صلاحیت فطری ہوتی ہے جو اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اپنے زمانے کے عام رجحان کا ذکر کرتے ہوئے انجائنس ایک ہلکے طنز کے ساتھ لکھتا ہے کہ:

> ''ایک صاحب کا خیال ہے کہ ذہنی اختراع (Genius) فطری چیز ہے جو علم سے حاصل نہیں کی جا سکتی۔ اختراع ذہن کی تخلیقات کے لیے محض ایک فن ہے اور وہ فن قدرت کی جانب سے ودیعت ہوتا ہے۔ سارے تکنیکی قوانین فطری تاثرات کے لیے مضر ثابت ہوتے ہیں اور انھیں محض ایک بے جان ڈھانچہ بنا کر رکھ دیتے ہیں''۔

ایسے تصورات کا جواب دیتے ہوئے لانجائنس فن کے حق میں یہ دلیل دیتا ہے کہ گو فطرت ہر قسم کے اظہار میں آزادانہ کام کرتی ہے مگر وہ بالکل بے راہ رو نہیں ہوتی۔ بے تنظیمی اور انتشار فطرت کی خصوصیت نہیں ہے۔ فطرت خود اپنے اظہار کے لیے ایک ایسا نظام وضع کرتی ہے جسے فن محض نمایاں کرتا ہے۔ اس طرح لانجائنس کے نزدیک فن کا عمل دوگونہ ہے۔ ایک طرف تو وہ بے راہ روی اور انتشار کے خلاف تنظیم کا اصول ہے اور دوسری طرف وہ انسانوں کو فطرت کے طریق اظہار سے متعارف کرتا ہے۔ لانجائنس کا کہنا ہے کہ

''عظمت کو تازیانے کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور لگام کی بھی''۔۔

فطرت اچھی قسمت کے مترادف ہے اور فن نیک صلاح مشورے کے۔''

گویا جہاں دوسری چیز نہیں وہاں پہلی کا ختم ہو جانا لازم ہے۔ اس طرح لانجائنس کے نزدیک فطرت اور فن دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ مندرجہ بالا قول سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ لانجائنس کے نزدیک فطرت کا صحیح تاثر محض فن کی موجودگی میں ہی ممکن ہے۔ اسی بات کو وہ یوں بھی کہتا ہے

''محض فن کے ذریعے ہی ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ ادب کے بعض تاثرات صرف فطرت سے ہی حاصل ہو سکتے ہیں''۔

لانجائنس کی یہ آراء اس کے نظریہ فن کی وضاحت کرتی ہیں اور ہمیں یہ بتاتی ہیں کہ اس کی نظر میں فن کی اہمیت اور مقام کیا ہے۔ اس کا نظریہ یہ تھا کہ اصل تخلیقی اصول وہ ہے جس کے مطابق فطرت کی تخلیقی قوت، فن کے تنظیمی ضابطوں کے مطابق خود کو ظاہر کرے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ لانجائنس کے نزدیک اصولِ فطرت اور اصولِ فن میں کوئی تضاد موجود نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دراصل فنی اصول بھی قوانین فطرت کے مطابق ہی مرتب کیے جاتے ہیں۔ اس بات کی مثال زندگی سے یوں لی جا سکتی ہے کہ مرد یوں تو عورت کی کوکھ سے ہی جنم پاتا ہے لیکن افزائش نسل انسانی کا یہ بالفاظ دیگر دوسری تخلیق کا ذریعہ بھی بنتا ہے۔

۱۔ عظمت خیال

لانجائنس کے بیان کردہ ترفع کے پانچ ماخذوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ان میں سے پہلے دو ماخذ انسان میں فطری ہوتے ہیں یا یوں کہیے کہ قدرت کا عطیہ ہیں اور آخری تین فنی تربیت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ان پانچوں میں وہ پہلا درجہ خیال کو دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر خیال بلند ہو اور ساتھ ہی استعجابی کیفیات کا حامل ہو تو اس کے فطری اظہار کے لیے اعلیٰ زبان اور ارفع طرز بیان لازمی ہوگا۔ عظمت خیال وہ صلاحیت ہے جو انسانی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے اور کسی تربیت کے ذریعے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ:

''بیان کی عظمت، روح کی عظمت کی بازگشت ہوتی ہے''۔

اس کے ساتھ ہی وہ اس بات کو بھی مانتا ہے کہ روح کی عظمت کسی قدر تہذیب نفس کا نتیجہ بھی ہوتی ہے۔ گویا دوسرے لفظوں میں لانجائنس یہ کہنا چاہتا ہے کہ انسان فن کے ذریعے فطرت کے تاثرات کو بڑی حد تک بڑھا سکتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر کوئی شخص اپنے نفس کو اعلیٰ ترین خیالات کی غذا فراہم کرتا ہے اور اعلیٰ ترین محرکات قبول کرتا ہے تو اس صورت میں بہت کچھ تہذیب نفس ممکن ہے اور یہ تہذیب نفس روح کی عظمت میں اضافہ کرتی ہے۔ اس کے برخلاف پست خیالات اور عامیانہ جذبات سے عظیم و اعلیٰ اظہار پیدا نہیں ہوسکتا۔ اسلوب کی عظمت شائستہ جذبات اور اعلیٰ خیالات کا نتیجہ ہوتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی لانجائنس یہ بھی کہتا ہے کہ اس عظمت اور شائستگی کی تربیت بڑی حد تک ماضی کی عظیم روایات سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ اساتذہ کی تحریروں کو اپنی ذات میں رچا بسا کر ان کی روحانی عظمت سے فیض یاب ہوا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ لانجائنس کے مشورے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اساتذہ کی نقالی کی جائے یا ان کے اسلوب اور ان کے طرز بیان کی ہو بہو تقلید کی جائے۔ اس کی مراد محض یہ ہے کہ عظیم اساتذہ کا مطالعہ ان کی روحانی عظمت کا پتہ دیتا ہے اور ان روحانی عظمتوں کا سراغ لگا کر ہم انھیں اپنی روح کا حصہ بنا سکتے ہیں۔ انسان دوسروں کی روحانی آگ سے اپنی روحانی آگ روشن

کر سکتا ہے۔ اساتذہ کے کلام سے فیض اٹھانے کا مطلب یہ ہوگا کہ آپ کے دل میں وہی کیفیات پیدا ہوں جو کسی حسین وجمیل مظہر کو دیکھ کر ہر انسان میں پیدا ہوتی ہیں۔

اساتذہ کے کلام سے یا ماضی کی عظیم روایات سے فیض اٹھانے کے اس تصور نے اٹھارویں صدی کے ذہن کو غلط انداز میں متاثر کیا۔ اٹھارویں صدی کے فرانسیسی اور انگریزی نقاد، لانجائنس کے اس خیال سے بہت گمراہ ہوئے۔ وہ یہ سمجھ بیٹھے کہ لانجائنس محض نقالی اور تقلید کی تلقین کر رہا ہے۔ دراصل انھوں نے لانجائنس کے اس تصور کی روح کو نہیں سمجھا اور اساتذہ کے کلام میں عظیم روحانی واردات کا سراغ لگانے اور ان کی عظمتِ خیال کو اپنی روح کا حصہ بنانے اور ان سے تحریک حاصل کرنے کے بجائے بس اسی پر اکتفا کر لیا کہ ان کے اسلوب اور فن کی تقلید کر کے عظیم ادب پیدا کرنے کی کوشش کریں۔ ظاہر ہے کہ فنی لوازم اور طرز اظہار و بیان کی نقل کرنے کے معنی محض ڈھانچے اور جسم کی نقل کے ہیں اور اس طرح جو ادب پیدا ہوگا وہ یقیناً سرد اور بے جان ہوگا۔ آپ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ لانجائنس کے اس ''نظریۂ تقلید'' کا بھی وہی حشر ہوا جو ارسطو کے نظریۂ تقلید کا ہوا۔ ان دونوں نظریات کی روح کو نہ سمجھ کر مختلف ادوار مختلف قسم کی نظریاتی گمراہیوں اور غلط فہمیوں کا شکار ہوئے۔ دراصل ارسطو کا مدعا یہ تھا کہ فطرت کے تخلیقی اصول کی تقلید فن میں کی جائے اور لانجائنس عظیم فن پاروں میں چھپے ہوئے تخلیقی اصولوں کی پیروی چاہتا تھا۔ مگر ارسطو اور لانجائنس کے گمراہ مقلدوں نے ان سے تقلید اور پیروی کا نظریہ لے کر ان کے اصل مدعا اور مقصد سے بے خبر محض رسمی تقلید کو شعار بنالیا۔ غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ لانجائنس اس تخلیقی قوت کی تلاش کی تلقین کرتا ہے جو ماضی کے عظیم ادب کی روح ہے اور اسی قوت سے نئے ادیب وشاعر کو وہ زندگی ملے گی جو اس کے ادب کی رفعت و بلندی کی ضامن ہوگی۔ انگریزی زبان کے مشہور ناقد ڈرائیڈن نے لانجائنس کے اس خیال کی توضیح ان الفاظ میں کی ہے۔

''وہ عظیم اساتذہ جن کو ہم اپنے لیے تقلید کا نمونہ بناتے ہیں، ہمارے لیے مشعل کا کام دیتے ہیں جو ہمارے سامنے بلند ہو کر ہماری راہوں کو منور

کرتی ہے اور بسا اوقات ہمارے خیالات کو وہ بلندی بخشتی ہے جس بلندی کا تصور ہم اپنے تقلیدی نمونوں کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں''۔

اس طرح لانجائنس ہمیں یک نیا زاویہ نگاہ دیتا ہے اور ہمیں یہ بتاتا ہے کہ عظیم اساتذہ سے تخیلاتی نہج پر ہم کس طرح تحریک پا سکتے ہیں اور ساتھ ہی یہ کہ اس نے تقلید Imitiation کا ایک نیا نظریہ بھی دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں تقلید کے معنی رسمی طور پر طرز اظہار اور اسلوب کی نقل کے نہیں ہیں۔ اس کے معنی تخیلاتی اور روحانی فیض کے ہیں اور یہی وہ مفہوم ہے جس کے باعث تقلید کی اصطلاح مفہوم کی اعلیٰ سطح حاصل کر لیتی ہے۔

۲۔ شدت جذبات

عظمت خیال کے بارے میں لانجائنس کے تصورات پر بحث کے بعد اب ہم ترفع کے دوسرے اصول پر آتے ہیں۔ مگر بدقسمتی یہ ہے کہ اس اصول کے متعلق لانجائنس کے خیالات ہم تک نہیں پہنچ سکے۔ اس نے یہ تو کہا ہے کہ سچی عظمت کے لیے کوئی اور شے اتنی ضروری نہیں جتنی کہ شدت جذبات۔ مگر اس سے آگے وہ ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ رسالے کے خاتمے پر اس نے اس موضوع سے متعلق ایک علیحدہ رسالہ تحریر کرنے کا خیال ظاہر کیا ہے مگر اس کے بارے میں ہمیں کوئی علم نہیں۔ اس کے باوجود رسالے کے سیاق و سباق سے لانجائنس کا یہ خیال واضح ہو جاتا ہے کہ شدت جذبات کی کارفرمائی اسلوب کے دیگر محاسن اور صنائع بدائع میں بھی ہوتی ہے اور لانجائنس نے ترفع کے ان اصولوں کی بحث میں جو فنی تربیت سے متعلق ہیں، اس امر کو تسلیم کیا ہے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ فنی لوازم سے بحث کرتے ہوئے لانجائنس اسلوب کی عظمت و رفعت کے ذکر کے ساتھ بار بار جذبے کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں شدید جذبات اور رفعت اسلوب دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ لانجائنس کہتا ہے کہ

> ''احساس ترفع اور شدت جذبات چونکہ دونوں ہماری روح سے قریب تر ہیں اس لیے وہ صنعت کلام سے پہلے اپنا اثر دکھاتے ہیں اور اس کی وجہ ان کا آپس کا فطری تعلق ہے''۔

تاہم شدت جذبات کی بحث کے سلسلے میں لانجائنس ایک اور سمت میں بھی اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ ہے کہ بہت سے جذبات مثلاً جذبۂ ترحم خوف اور غم وغیرہ ایسے ہوتے ہیں جو ترفع کی نفی کرتے ہیں اور پست سطح کے ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کا خیال ہے کہ بہت سی صورتوں میں ترفع جذبے کے بغیر بھی ممکن ہے۔

لانجائنس کے اس خیال کا موازنہ کہ بہت سے جذبات مثلاً ترحم، خوف اور غم وغیرہ ترفع کی نفی کرتے ہیں، ہم ارسطو کے تصور المیہ اور تصور تزکیۂ نفس کے ساتھ کر سکتے ہیں، جس کے مطابق المیے کا مقصد ہمارے ترحم اور خوف کے جذبات کا تزکیہ کرنا ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو فن کا بنیادی وظیفہ مسرت کی فراہمی قرار دینے کے باوجود اس کی مقصدیت جتانے کے لیے اور ساتھ ہی افلاطون کے اخلاقی نوعیت کے حملے کی مدافعت میں، تزکیۂ نفس کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس نظریے کے تحت وہ فن کی مقصدیت اور افادیت کو نفسیاتی اور اخلاقی سطح پر واضح کرتا ہے۔ اس کے برعکس لانجائنس فن کی افادیت کے متعلق کوئی سوال نہیں اٹھاتا۔ وہ محض فن کے تاثر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فن کو ترفع بخش ہونا چاہیے۔ لانجائنس کے اس تصور کے پیش نظر کہ ترحم، خوف اور غم کے جذبات ترفع کی نفی کرتے ہیں، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے وہ حصے جہاں ان جذبات کی پیش کش ہوتی ہے، ہمیں ترفع نہیں بخشتے۔ وہ محض ان حصوں میں ترفع بخش ہوتا ہے جہاں بہ قول لانجائنس اعلیٰ جذبات کی پیش کش ہوتی ہے۔ ترحم، خوف اور غم کے جذبات قاری کو اس کی ذاتی سطح پر اتار دیتے ہیں اور ترفع کا مقام وہ ہے جہاں قاری اپنی ذات سے بالاتر وجدانی سطح پر بلند ہو جاتا ہے۔

پس جہاں تک ارسطو کا تعلق ہے، وہ المیہ کا مقصد ترحم اور خوف کے جذبات کی تطہیر سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک کامیاب المیہ وہ ہے جو ان جذبات کو ناظرین میں مشتعل کر کے ان کے نخل کا باعث بنے۔ مگر لانجائنس کے نزدیک المیہ کے محض وہ حصے ترفع بخش ہوں گے جو قاری یا ناظر کو عام جذبات کی سطح سے اٹھا کر وجدانی وروحانی بلندیوں پر لے جائیں۔ یوں بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے

کہ ارسطو کے نظریہ تزکیہ نفس (Katharsis) اور لانجائنس کے نظریہ ترفع میں کوئی بنیادی تضاد ہے، مگر فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ فرق محض زاویہ نظر کا ہے۔ ارسطو بورے المیہ کا حاصل تزکیہ نفس قرار دیتا ہے، مگر لانجائنس مقصدی زاویہ نظر سے فن پارے کو نہیں دیکھتا۔ وہ فن پارے کے روحانی ترفع کا نظریہ پیش کرتا ہے اور اس طرح فنی ذوق میں ایک نئے "بعد" (Dimension) کا اضافہ کرتا ہے۔

۳۔ صنائع بدائع

ان فنی لوازم کی بحث میں جو ترفع کے حصول کے لیے استعمال ہوتے ہیں، لانجائنس سب سے پہلے صنائع بدائع سے بحث کرتا ہے۔ اس بحث میں بھی خطابت کی روایتی بحثوں کے ساتھ آپ کو انجائنس کے ذہنی اختراع اور عام ڈگر سے ہٹ کر سوچنے کی صلاحیت کا اندازہ ہو جائے گا۔ اس کے عہد میں خطابت کے اصول کے مطابق عام طریقہ یہ تھا کہ پہلے انتخاب الفاظ پر بحث کی جاتی تھی اور بعد ازاں اسلوب کے دیگر محاسن پر، جن میں صنائع بدائع بھی شامل تھے۔ انجائنس کی آزاد خیالی اور اختراع ذہنی کا ایک ثبوت یہ ہے کہ اس نے اس ترتیب کو بدلتے ہوئے صنائع بدائع کی بحث کو دیگر امور پر فوقیت دی اور اس موضوع پر اتنی تفصیلی نظر ڈالی کہ پورے رسالے کا تقریباً ایک تہائی حصہ اس بحث پر مشتمل ہے۔

انجائنس کا خیال یہ ہے کہ صنائع بدائع میکانکی طور پر استعمال نہیں ہوتے، نہ ہی یہ خطیبوں کی بے بنیاد ایجادیں ہیں جنھیں وہ من مانے طور پر گاہے بگاہے اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرتے ہوں۔ س کا خیال یہ ہے کہ صنائع بدائع اسلوب کو ایک حیرت انگیز لطافت بخشنے کا ذریعہ ہیں جن کا تعلق نسان کے پرخلوص جذبات سے ہے اور جو انسان فطرت کے تقاضوں کے مطابق ان کی توضیح و تشریح کر سکتے ہیں۔ لانجائنس کی نظر میں امتیازی اسلوب اور صنائع بدائع کا تعلق بہت گہرا اور فطری ہے اور یہ دونوں باہم ایک دوسرے کی معاونت کرتے ہیں۔ اسی سے ایک طرف تو صنائع بدائع اسلوب کو امتیازی اور اعلیٰ بنانے میں آلہ کار ہیں مگر دوسری طرف اعلیٰ اسلوب صنائع

بدائع کو زیادہ سے زیادہ وقیع اور مؤثر بنا تا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ صنائع بدائع کے استعمال سے بالعموم صنعت گری یا یوں کہیے کہ تصنع کا شائبہ ہوتا ہے اور اس کے باعث قاری کے دل میں بعض شکوک پیدا ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے وہ تاثرات پیدا نہیں ہو سکتے جن کے لیے ان کا استعمال کیا جاتا ہے۔ تاہم اسلوب کی رفعت اور جذبے کی شدت قاری کے دل میں پیدا ہونے والے شکوک بڑی حد تک کم کر دیتی ہے، اس لیے کہ جذبات کے تاثرات صنائع بدائع کے تاثر کو مدھم کر دیتے ہیں، بالکل اس طرح جیسے سورج کی روشنی میں اور روشنیاں مدھم ہو جاتی ہیں۔ بقول لانجائنس ''صنائع بدائع اس وقت موثر ہوتے ہیں جب ان کے وجود کا احساس نہ ہو'' اور صنائع بدائع کی موجودگی پر نقاب ڈالنے والی چیز اسلوب کی عظمت و رفعت اور جذبے کی شدت ہے۔

صنعتوں کی بحث میں لانجائنس محض ان صنعتوں پر بحث کرتا ہے جو اسلوب کو رفعت اور بلندی عطا کرتی ہیں۔ اگر ان صنائع کا استعمال مناسب اور متوازن طور پر ہو تو اسلوب کو جذباتی کیفیت اور احساس کی گرمی نصیب ہوتی ہے اور اس طرح فنی لوازم کے ذریعے بھی ان تاثرات کی تخلیق ہو سکتی ہے جو بالعموم لکھنے والے کے پرخلوص جذبات کا نتیجہ ہوتے ہیں ساتھ ہی یہ بھی کہ شدید جذباتی اظہار کی تاثیر کو دوچند کرنے میں صنعتوں کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ان کے ذریعے سیدھے سادھے جذباتی اظہار میں قوت اور گرمجوشی پیدا ہو جاتی ہے مگر جس طرح سپاٹ اور سادے جذباتی اظہار میں قوت اور گرمی صنعتوں کو مدد پیدا ہوتی ہے اسی طرح صنعتوں کا استعمال اگر مناسب، متوازن اور فطری ہو تو وہ جاندار ہوتی ہیں۔ لانجائنس کا کہنا ہے کہ

''فن کا کمال یہ ہے کہ وہ فطرت معلوم ہو اور فطرت کی کامیابی اس میں ہے کہ اس میں فن چھپا ہوا ہو''۔

صنائع بدائع کے استعمال کے سلسلے میں لانجائنس اپنے عہد کے دوسرے ماہرین خطابت کی طرح محض ان کی اقسام اور ان کے استعمال کرنے کی مناسب تعداد نہیں گنواتا۔ اس کے بجائے وہ ان کے اثر اور شعر میں ان کے وظیفے کے متعلق تصورات پیش کرتا ہے۔ بسا اوقات

تو وہ صنعتوں کی نفسیاتی بنیاد تلاش کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے، یعنی یہ کہ وہ کون سے نفسیاتی تقاضے ہیں جنھیں صنعتیں پورا کرتی ہیں؟ ساتھ ہی وہ اس بات پر ہمیشہ زور دیتا ہے کہ صنعتوں کا استعمال مناسب اور موزوں طور پر ہونا چاہیے، اس لیے کہ ان کے بے جا استعمال سے کلام میں مختلف اقسام کی قباحتیں پیدا ہو جانے کا خطرہ رہتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صنعتوں کے استعمال کے وقت:

''مقام محل، طریقہ اور مقصد سب اہم ہوتے ہیں''۔

تکرار لفظی اور مرادفات کا استعمال محض اس وقت جائز ہوگا جب کہ موضوع اور محل کے اعتبار سے جوش، زور کلام، مبالغہ اور شدت کی ضرورت ہو۔ صنائع بدائع کے استعمال میں یہ لازم ہے کہ مقرر یا ادیب سنجیدگی اور فہم و فراست کا استعمال کرے۔ لانجائنس کا کہنا ہے کہ

''خداوند باکس (Bacchus) کے عطا کردہ عالم وجد میں بھی ہمیں سنجیدہ رہنا چاہیے''۔

لانجائنس کے اس قول کا مفہوم ظاہر ہے، وہ یہ چاہتا ہے کہ تخیل اور جذبے کے شدید ترین اظہار پر پابندی ہو۔ بہ الفاظ دیگر ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ فطرت (جذبہ اور تخیل) سے جو تحریک پیدا ہوتی ہے اسے منظم کرنا اور ایک تنظیم کے ساتھ اس کا اظہار کرنا ہی فن کا کام ہے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ ایک دوسری بات بھی کہتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ جذبے کا اظہار اس وقت سب سے زیادہ مؤثر ہوگا جب کہ وہ بلا کسی سعی و کوشش کے موقع محل کی مناسبت سے بالکل فطری طور پر ہو۔

''جذباتی زبان اس وقت زیادہ دل کش معلوم ہوتی ہے جب یہ موقع محل کا تقاضا معلوم ہو، نہ یہ کہ مقرر اسے سمجھ بوجھ کر اختیار کرے''۔

ان دونوں خیالات کو ملا کر دیکھیے تو پتا چلے گا کہ لانجائنس ایک طرف تو فنی اظہار کی تائید کرتا ہے اور دوسری طرف جذباتی و فطری اظہار کی۔۔۔ در اصل وہ دونوں باتوں کا بیک وقت مؤید ہے اس کے خیال میں فنی اظہار جو جذبہ اور فطرت سے عاری ہو، اتنا ہی غلط ہے جتنا کہ جذباتی اظہار جس میں کوئی فنی عنصر نہ برتا جائے۔ اس لیے کہ جذبے سے عاری فنی اظہار تصنع کو جنم دیتا ہے اور فن سے عاری جذباتی و فطری اظہار سطحی جذباتیت کو۔

۴۔ شعری زبان یا انتخاب الفاظ

ترفع کا چوتھا ماخذ صحیح انتخاب الفاظ ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے لانجائنس ہمیں یہ بتاتا ہے کہ معمولی اور غیر معمولی دونوں قسم کے الفاظ اپنی مناسب جگہ پر مؤثر اسلوب کا باعث بنتے ہیں۔ لانجائنس کے ہم عصر ماہرینِ خطابت الفاظ کو مقصود بالذات سمجھتے تھے اور معانی سے ماوراان کے آہنگ وموسیقی اور حسن کے قائل تھے۔ ان کے برعکس لانجائنس لفظوں کے سحر کا قائل ہونے کے باوجود الفاظ کو اظہار کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ گویا اس کے لیے الفاظ اپنے طور پر حسین ہونے کے ساتھ ساتھ معانی وخیال سے وابستہ ہوتے ہیں، خیال ومعنی سے الگ ان کی حیثیت متعین نہیں ہوسکتی۔ خطابت میں جو عظمت، حسن، قوت، وزن، نرمی اور لطافت پیدا ہوتی ہے وہ دراصل الفاظ کے سحر کا ہی نتیجہ ہے۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ

''حسین الفاظ خیال کے لیے روشنی کا کام دیتے ہیں''۔

لیکن وہ الفاظ کے مناسب وموزوں انتخاب کا شدت سے قائل ہے۔ کوئی لفظ خواہ وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، موقع ومحل کی مناسبت سے ہی اپنا اثر دکھائے گا۔ لفظوں کی عظمت ہر مقام پر برمحل نہ ہوگی۔

''کسی عامیانہ تفصیل کے لیے پرشکوہ اور سنجیدہ الفاظ کا استعمال ایسا ہی ہوگا جیسے کہ کسی بچے پر المیہ کے کردار کا مصنوعی چہرہ (Mask) لگا دیا جائے''۔

مناسب استعمال ہی کے باعث:

''اکثر عامیانہ الفاظ مزین زبان سے زیادہ مؤثر ثابت ہوتے ہیں''۔

اس لیے کہ ایسے الفاظ میں عام زندگی کی حقیقت رونما ہوجاتی ہے۔ بقول لانجائنس

''جو چیز مانوس ہوگی وہ قابل یقین بھی ہوگی''۔

اس بات کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں لانجائنس پہلی صدی عیسوی میں شعری زبان کے بارے میں انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے مغربی تصورات کی پیش بندی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

انیسویں صدی میں ورڈز ورتھ نے یہ تصور پیش کیا کہ شعر کی زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیے۔ وہ یوں کہ عوام کی زبان ہی پرخلوص جذبات کی زبان ہوتی ہے۔ اس کے برعکس خواص کی زبان تصنع سے پر ہوتی ہے اور چونکہ شاعری شدید جذبات کے شدید اظہار کا نام ہے اس لیے شعری زبان جذبات کی، یا یوں کہیے کہ عوام کی زبان ہونی چاہیے۔ بیسویں صدی کے مشہور انگریز نقاد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصورات اس سلسلے میں ورڈز ورتھ سے قدرے مختلف ہیں۔ تاہم اس کا بھی یہ خیال ہے کہ شاعری کی زبان بول چال کی زبان سے قریب تر ہونی چاہیے۔

شعری زبان کے چند محاسن

(الف) استعارہ

استعارے کے استعمال کے متعلق بھی لانجائنس کے خیالات پہلی صدی عیسوی کے دیگر علما کے مقابلے میں زیادہ وسیع النظری پر مبنی ہیں۔ استعارے کے متعلق اس کے عہد کے علما کا خیال یہ تھا کہ کسی خاص موضوع کے لیے دو یا زیادہ سے زیادہ تین استعاروں کا استعمال جائز ہے۔ لانجائنس اس بات سے واقف ہے کہ استعاروں سے متعلق اس قانون کے پیچھے دیگر علما کے علاوہ ارسطو کی سند بھی ہے۔ تاہم اس کا خیال یہ ہے کہ استعاروں کے استعمال کا صحیح محل وہ ہے جب شدید جذبات شدت کے ساتھ امڈ پڑیں۔ ارسطو کا کہنا یہ بھی ہے کہ بسا اوقات استعاروں کے استعمال سے پہلے ''گویا''، ''جیسے''، ''اگر میں یہ کہوں'' یا ''اگر میں یہ کہنے کی جسارت کروں'' وغیرہ کے اظہار سے ایک قابل یقین فضا پیدا ہو جاتی ہے اور غریب اور اجنبی استعارے مانوس معلوم ہونے لگتے ہیں۔ لانجائنس کسی قدر اس خیال سے متفق ہے تاہم اس کا نظریہ یہ ہے کہ شدید جذبات کا اظہار ہی اگر وہ برمحل ہے تو استعارے کی غرابت اور اجنبی پن کو دور کر دے گا۔

> ''اس کے باوجود میرا خیال ہے جیسا کہ میں صنائع بدائع کے استعمال کے متعلق کہہ چکا ہوں، کہ اگر جذبہ کا اظہار برمحل اور شدید ہے، اور ترفع پر خلوص ہے تو یہی دونوں باتیں استعارے کی تعداد اور اس کی اجنبیت کے جواز کے لیے کافی ہیں''۔

جذباتی تحریر وتقریر استعاروں کے استعمال کی متقاضی ہوتی ہے اس لیے کہ اس سے ترفع پیدا ہوتا ہے اور ایسی تحریروں میں استعارے کھپ جاتے ہیں۔ پس ان کی تعداد کا تعین کرنا فضول ہے اس لیے بھی کہ اگر قاری جذباتی ہیجان میں مبتلا ہے تو وہ استعاروں کی تعداد نہیں گنے گا۔ یوں صنائع بدائع کی طرح استعارے کے سلسلے میں بھی لانجائنس کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ اور جذبہ دونوں لازم وملزوم ہیں۔ ان میں ایک بنیادی اور فطری تعلق ہے اور وہ ایک دوسرے کو مؤثر بناتے ہیں۔

(ب) تشبیہ

تشبیہ کے متعلق لانجائنس کے موجودہ رسالے میں ہمیں اس کے محض چند الفاظ مل سکے ہیں اور اس کی تفصیلی بحث ہم تک نہیں پہنچ سکی ہے۔ رسالے کے چند صفحات جو تشبیہ سے متعلق تھے ضائع ہو گئے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ کہنا کافی ہو گا کہ وہ تشبیہ کو استعارے سے قریب تر چیز سمجھتا ہے اور اس سے ہم یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ جو کچھ وہ استعارے کے استعمال کے سلسلے میں صحیح سمجھتا ہے تشبیہ پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔

(ج) مبالغہ

مبالغے کے سلسلے میں بھی لانجائنس انھی خیالات کو دہراتا ہے جو اس نے صنائع بدائع کے متعلق ظاہر کیے ہیں۔ یعنی یہ کہ سب سے بہتر مبالغہ وہ ہے

> ''جس کے بارے میں یہ گمان نہ ہو سکے کہ یہ مبالغہ ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب کہ وہ شدید احساسات کے اظہار کے دوران پیدا ہو، اور موقع ومحل کی عظمت سے ہم آہنگ ہو''۔

اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ کسی واقعہ کا بیان مبالغہ کی خاطر سے نہ کیا جائے بلکہ مبالغے کا استعمال واقعہ کی مناسبت سے ہو۔ اس موقع پر لانجائنس ایک بار پھر اپنی پہلے کہی ہوئی بات کو دہراتا ہے کہ زبان کا کوئی بڑا تجربہ (کسی بھی صنعت، استعارے یا مبالغے کا بیان) شدید جذبے کے اظہار کے ساتھ ہمیشہ ہم آہنگ ہوجاتا ہے۔ طربیہ میں بھی مبالغہ کی وہ صورت ہوتی ہے جس

میں بیان حقیقت سے دور ہوتا ہے مگر ہم اسے اس لیے درست مانتے ہیں کہ وہ مضحک ہوتا ہے۔
ہنسی بھی فی الحقیقت ایک جذبہ ہے، وہ جذبہ جس کی بنیاد مسرت ہے اس لیے

''مبالغے کی ایک صورت تو وہ ہے جس میں اعتدال سے تجاوز ملتا ہے اور دوسری وہ جو کسی خرابی کا احساس دلاتی ہے۔ ان دونوں میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں صداقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرتے ہیں''۔

لانجائنس کا کہنا ہے کہ:

''طنز بھی مبالغے کی ایک شکل ہے جس میں کسی کمزوری کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا جاتا ہے''۔

۵۔ ترتیب الفاظ

اسلوب کی امتیازی خصوصیت اور ترفع کا آخری ماخذ ترتیب الفاظ ہے۔ اس کے بیان میں لانجائنس الفاظ کی ہم آہنگی اور ان کی باسلیقہ ترتیب کے بارے میں اپنے تصورات کا اظہار انتصار کے ساتھ کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اس موضوع پر وہ پہلے ہی دو رسالے تحریر کر چکا ہے۔

لانجائنس کی رائے ہے کہ عامیانہ الفاظ اسلوب کی رفعت وعظمت کو پست اور عامیانہ بنا دیتے ہیں۔ اکثر الفاظ اپنے مفہوم کے باعث عامیانہ ہوتے ہیں اور اکثر اپنی آواز کے باعث کم وقعت ہو جاتے ہیں۔ وہ الفاظ جنھیں عوام الناس روزمرہ کی طرح استعمال میں لاتے ہیں اکثر کم وقعت اور رفعت وعظمت کے لیے مہلک ہوتے ہیں۔ ترفع میں کمی الفاظ کی غیر مناسبت سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ تفاصیل کے ذیل میں لانجائنس پرشوکت وقیع تفاصیل کے ساتھ کم حیثیت اور بے وقعت تفاصیل کو ترفع کے لیے مضر قرار دیتا ہے۔ وہ کم حیثیت اصطلاحوں کے استعمال کے بھی خلاف ہے، بشرطیکہ ان کا استعمال کسی شدید ضرورت کے تحت کیا جائے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی تلقین کرتا ہے کہ الفاظ کے معاملے میں فطرت کی نقل ضروری ہے۔ جس نے انسان کو اس طرح بنایا ہے کہ اس کے اعضائے اسفل کو سامنے نہیں رکھا بلکہ بڑی حد تک انھیں چھپا دیا ہے۔ لفظوں کو موضوع کی عظمت وشوکت کی مناسبت سے استعمال کرنا چاہیے۔

ادب پر معاشرتی وسیاسی حالات کا اثر

ترفع کے حصول کے پانچوں ذرائع سے بحث کرنے کے بعد لانجائنس ایک اور اہم بحث کی طرف رجوع کرتا ہے اور یہ بحث ادب وخطابت پر معاشرتی اور سیاسی حالات کے اثرات سے متعلق ہے۔ اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ ادب اور خطابت کے فن زوال پذیر کیوں ہیں؟ اس سوال کے بارے میں اس کے عہد کے دیگر مفکروں کے جوابات اس کے اپنے جوابات سے مختلف ہیں۔ اس بحث میں لانجائنس نے اختلافی نظریات کے اظہار کے لیے اپنے ایک ہم عصر فلسفی کو استعمال کیا ہے، جس کے خالصتاً سیاسی نقطہ نظر کا جواب لانجائنس اخلاقی نقطۂ نظر سے دیتا ہے۔ اس کے ہم عصر فلسفی کا خیال ہے کہ ادب اور خطابت کا زوال جمہوریت کے زوال سے وابستہ ہے۔ جمہوریت اعلیٰ ترین خیالات اور عظیم ترین ذہنی اختراع کی پرورش کرتی ہے اور آزادی کی فضا میں عظیم روح جنم لیتی ہے۔ پچھلے ادوار میں ادب کی ترقی کی وجہ جمہوری آزادی تھی اور اب جمہوریت کے خاتمے کے بعد ادب زوال پذیر ہو گیا غلامی کی فضا میں سانس لینے والے انسان غلاموں کی سی زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان میں غلامانہ ذہنیت پیدا ہو جاتی ہے، ان کے احساسات مر جاتے ہیں، ان کی نظر تنگ ہو جاتی ہے، خیالات میں گھٹن پیدا ہو جاتی ہے اور اس قسم کا غلامانہ ذہن ادبی کاوشوں کے لیے موت ہے۔

اس سلسلہ میں لانجائنس کا نظریہ اپنے ہم عصر فلسفی سے مختلف ہے۔ اس کے خیال میں یہ مسئلہ سیاسی نہیں بلکہ اخلاقی ہے اور ادب کا زوال دراصل اخلاقی زوال کی ایک شکل ہے۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ اظہار کی عظمت، روح کی عظمت سے پیدا ہوتی ہے۔ اخلاقی زوال روحانی زوال کے مترادف ہوتا ہے اور اخلاقی وروحانی زوال کے سبب ادب میں بھی زوال لازمی ہے۔ اس سے پہلے کہ وہ اخلاقی زوال سے تفصیل کے ساتھ بحث کرے وہ ایک عام حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے، اور وہ یہ کہ حال سے بددلی کا اظہار اور ماضی سے محبت، انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ علاوہ ازیں اس کا کہنا ہے کہ انسان کی فطری نیکی اس جنگ سے تباہ ہو جاتی ہے جو اس کے نفس میں

جاری رہتی ہے۔ بالآخر انسان خواہشات اور سفلی جذبات کا اسیر ہو جاتا ہے۔ دولت اور لذت حاصل کرنے کی خواہش ہمیں غلام بنالیتی ہے۔ ایک کا کام تنگ نظر بنانا ہے اور دوسری کا کام ذلیل کرنا۔ دولت مند گھرانوں کے لڑکے جب بالغ ہوتے ہیں تو ان کی روحیں گستاخی، لاقانونیت اور دیدہ دلیری کے چنگل میں پھنس چکی ہوتی ہیں اور ان حالات میں روح کی عظمت کا چراغ مدھم ہو جاتا ہے۔ انسان فنا ہونے والی چیزوں کے پرستار ہو جاتے ہیں ورلافانی چیزوں سے قطع نظر کر لیتے ہیں، رشوت زندگی میں عام ہو جاتی ہے اور اچھے برے کی تمیز مٹ جاتی ہے۔

''آج ہمارے کردار کو جو چیز کھائے جا رہی ہے وہ ہماری آرام طلبی ہے۔ چند مستثنیات کو چھوڑ کر، ہم بغیر کسی کام کے زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں اور صرف وہی کام کرتے ہیں جس میں یا تو ہماری تعریف ہو یا ہمیں لذت ملے''۔

ان خرابیوں کا علاج جمہوریت سے ممکن نہیں۔

لانجائنس کی اہمیت کا سرسری جائزہ

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے لانجائنس اپنے عہد کے خطیبوں اور شاعروں کی توجہ اسلوب کی سحر انگیزی اور اس کی امتیازی حیثیت کے بنیادی اصولوں کی طرف دلاتا ہے۔ اس مسئلہ پر اس کے ہم عصر مفکروں اور فلسفیوں نے بھی قلم اٹھایا ہے لیکن جس ذہنی اختراع اور قوت ایجاد کا ثبوت لانجائنس کے یہاں ملتا ہے اور کہیں نہیں ملتا۔ وہ بہت سی فروعی باتوں کو چھوڑ کر سیدھا مسئلہ کی روح تک پہنچ جاتا ہے۔ اس کے خیال میں تحریر و تقریر کی عظمت کا تعلق روح کی عظمت سے ہے۔ اس میں پوری انسانی فطرت کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ قوت متخیلہ اور پرخلوص جذبات کا اظہار ہوتا ہے جو ادیب اور خطیب، قاری اور سامع تک پہنچتا ہے۔

''جو چیز دل سے نکلتی ہے دل تک پہنچتی ہے''۔

فی الحقیقت یہی وہ بنیادی اصول ہے جس پر لانجائنس دیگر اصولوں کی عمارت کھڑی

کرتا ہے۔ متخیلہ اور جذبات کے اصول تو وہ ہیں جو ہر انسان میں قدرت کی طرف سے ودیعت ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ فنی اصول بھی ہیں جن کا استعمال شاعر اور خطیب شعوری طور پر کرتے ہیں۔ لانجائنس نے اصول بنائے ہیں، قانون نہیں بنائے۔ فنی اصولوں کو جذبات اور متخیلہ کے ساتھ منسلک کر کے وہ فن کا فطرت کے ساتھ ایک لازمی رابطہ قائم کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر محاسن کلام، صنائع بدائع، استعارات وتشبیہات سب کا تعلق تخیل اور پرخلوص جذبات سے ہے، اور اسی لیے ان کا استعمال میکانیکی طور پر کرنا غلط ہے۔ ان کے استعمال کے لیے ایک نفسیاتی سلیقہ اور احساس توازن کی ضرورت ہے۔ گو لانجائنس کے خیالات بنیادی طور پر فن خطابت سے متعلق ہیں تاہم ان کا اطلاق فن شعر وادب پر بھی اسی قدر ہو سکتا ہے جتنا کہ خطابت پر۔

ادب پر محاکمہ اور قدر کا مسئلہ

لانجائنس معیاری ادب سے دو تقاضے کرتا ہے اول یہ کہ اس میں اعلیٰ تاثرات وجدانی کیفیات پیدا کرنے کی صلاحیت ہو، دوم یہ کہ اس کی ہر زمانے اور ہر فرد کے لیے یکساں اپیل ہو۔ لانجائنس کا کہنا ہے کہ اسلوب (ادب) پر محاکمہ کرنا تجربہ کا آخری اور سب سے میٹھا پھل ہے۔ جہاں تک ذوق سلیم کا تعلق ہے گو لانجائنس اس کے بارے میں علیحدہ سے کوئی بات نہیں کہتا تاہم وہ ترفع سے متعلق نظریات میں مضمر ہے۔ پس اس کے نزدیک بڑے ادب کے محاسن وہی ہوں گے جو ارفع اور اعلیٰ اسلوب کے ہیں۔ ادبی حسن کے بارے میں اس کا پہلا تقاضا یہ ہے کہ اس میں تخیلاتی و جذباتی طور پر تحریک دینے کی قوت ہو۔ وہ قوت جو قاری کو روحانی رفعت و بلندی عطا کرے، اسے مسرت اور امید سے ہم کنار کرے، اس کے دل میں اعلیٰ خیالات پیدا کرے اور اسے وہ تاثرات مہیا کرے جو محض الفاظ نہیں دے سکتے۔ یعنی صرف ترغیب نہیں (جس کا تعلق الفاظ کے معنی سے ہوتا ہے) بلکہ وجدانی کیفیت (جو لفظوں کے معنی سے ماورا شے ہے) گویا لانجائنس عظیم ادب کی کسوٹی محض مسرت بہم پہنچانے کی صلاحیت اور ترغیب دینے کی قوت کو نہیں

سمجھتا۔ اس کی نظر میں ادب و شعر کی اپیل محض جذب یا محض عقل کو نہیں ہوتی بلکہ پوری انسانی ذات کو ہوتی ہے۔

پس اعلیٰ ادب کا ایک معیار یہ ہوتا ہے کہ اس کی اپیل پوری انسانی ذات کو ہو، اور وہ محض ترغیب و مسرت کا ذریعہ نہ ہو بلکہ وجدانی کیفیت و روحانی ترفع کا حامل ہو۔ اس کا معیار یہ ہے کہ اس کی اپیل میں استقلال ہو اور وہ لافانی ہو۔

> ''ترفع کے وہ اثرات خوبصورت اور اصل ہوتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر کسی کے لیے مسرت بخش ہوں۔ اس لیے کہ جب مختلف خصائل، خواہشات اور ادوار کے انسان ایک ہی تحریر کے بارے میں ایک ہی نظریہ رکھیں تو اتنے مختلف النواع افراد کا محاکمہ اس چیز کے متعلق جسے وہ لائق تحسین سمجھتے ہیں تمام انکار سے بالاتر ایک زبردست یقین دہانی ہے''۔

گویا لانجائنس کی نظر میں وہ فن پارہ عظیم ہے جس کی عظمت پر تمام ادوار کے تمام افراد متفق ہوں۔ تاہم تمام افراد سے لانجائنس کی مراد وہ افراد ہیں جو ادب و شعر سے کما حقہ آگاہی رکھتے ہوں اور جو اہل بصیرت ہوں۔ اس طرح لانجائنس کے خیال میں ادب پر محاکمہ دینے والے نہ تو وہ لوگ ہیں جو مبتدی ہیں اور نہ وہ جو عوام الناس میں شامل ہیں بلکہ ہر عہد کے تعلیم یافتہ اہل ذوق جن کے محاکموں پر اعتماد کیا جا سکتا ہے۔ اسی مفہوم میں لانجائنس نے پہلی بار ہمیں یہ بتایا ہے کہ وقت سب سے بڑا ناقد ہے۔ اس طرح لانجائنس ہمیں ادب کے متعلق تنقید کا بنیادی اصول بتاتا ہے اور وہ یہ کہ ہمیشہ زندہ رہنے والا ادب وہ ہے جو ہر عہد میں زندگی کی ترجمانی کرے اور اس طرح ادب کی لافانیت اور اس کی اپیل کا استقلال ادب کی عظمت کا سب سے بڑا معیار ہے۔ صرف یہی نہیں لانجائنس اس سے آگے کی بات کرتا ہے اور وہ یہ کہ آج کے ادیب کو یہ سوچنا چاہیے کہ اگر ماضی کے عظیم اساتذہ اس کے عہد میں زندہ ہوتے تو وہ اس کے تخلیق کردہ ادب پارے کے بارے میں کیا رائے دیتے۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسے یہ بھی سوچنا چاہیے کہ

اس کی تخلیق کو، آنے والا زمانہ کس طرح قبول کرے گا۔ اسی طرح لانجائنس کے نزدیک ماضی اور مستقبل دونوں ادب پارے کے لیے کسوٹی بن جاتے ہیں۔

فن میں صحت کا مقام

لانجائنس ادب اور فن کی قدر کے مسئلہ میں ایک اور سوال اٹھاتا ہے اور وہ یہ ہے کہ فن میں صحت کا کیا مقام ہے؟ کون سی چیز عظمت کی حامل ہوتی ہے، ادنیٰ حیثیت کا وہ فن پارہ جو ہر قسم کی غلطیوں سے مبرا ہوتا ہے یا اعلیٰ سطح کا وہ فن پارہ جس میں کچھ اغلاط بھی ہوں؟ لانجائنس کی نظر میں ادنیٰ ذہن کی تخلیق کو خواہ وہ کتنی ہی صحیح اور درست کیوں نہ ہو اعلیٰ ذہن کی تخلیق پر ترجیح نہیں دی جا سکتی، خواہ اس میں خامیاں کیوں نہ ہوں۔ اس سلسلے میں اس حقیقت پر بھی نظر رکھنی چاہیے کہ انجائنس کے عہد میں بلکہ یوں کہیے کہ پوری پہلی صدی عیسوی میں ماہرین خطابت اور علما و مفکرین صحت اور درستگی پر بہت زیادہ زور دیا کرتے تھے۔ (فن کو زندگی اور فطرت سے یا یوں کہیے کہ جذبے اور تخیل سے علیحدہ کرنے کے باعث ادب میں زبان بیان کی صحت اور اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اقبال سے پہلے کی شاعری کی تنقید بڑی حد تک صحت زبان و بیان تک محدود تھی۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس زمانے کی بیشتر تنقید کا مسئلہ یہ نہ تھا کہ شعر اچھا ہے یا برا، اعلیٰ ہے یا ادنیٰ، بلکہ یہ تھا کہ شعر غلط ہے یا صحیح۔ اقبال کی شاعری پر اہل زبان کے بیشتر اعتراضات اسی رجحان کی نمائندگی کرتے تھے) اس سلسلے میں لانجائنس کی رائے یہ ہے کہ ادب و فن میں رفعت وعظمت کے عناصر کو اہمیت ہے اور محض صحت اور درستگی کو فن کی عظمت پر فوقیت نہیں دی جا سکتی خواہ اس میں کچھ خامیاں بھی کیوں نہ ہوں۔ اس کا خیال یہ ہے کہ تخیل کی بلند پروازی میں خطرات کا سامنا لازم ہے۔

> ''عام سطح کا ذہن جو کبھی کوئی خطرہ مول نہیں لیتا اور اس طرح کبھی رفعت کی سرحدوں کو نہیں چھوتا بالعموم غلطی کا مرتکب نہیں ہوتا اور ہر خطرے سے محفوظ رہتا ہے۔ اس کے برعکس وہ جو واقعی عظیم اور رفیع ہے خطرات میں گھرا ہوتا ہے محض اس لیے کہ وہ عظمت و رفعت کا حامل ہے''۔

آگے چل کر لانجائنس اس خیال کے متعلق مزید اظہار رائے کرتا ہے۔

''دیگر صلاحیتیں انسانوں کو انسان بناتی ہیں لیکن ترفع انسانوں کو الوہی عظمتوں سے دو چار کرتا ہے فن میں ہم جس عنصر کو قابل تعریف سمجھتے ہیں وہ صحت و درستگی ہے اور فطرت میں عظمت ۔۔ صحت و درستگی میں کامیابی بسا اوقات فن کی مرہون منت ہوتی ہے مگر عظمت کی کامیابی خواہ وہ ہمیشہ ایک سطح کی نہ ہو قوتِ اختراع و ایجاد کے باعث ہوتی ہے اور اسی لیے جب کبھی فن و فطرت (قوتِ اختراع و ایجاد) ہم کنار ہوتے ہیں تو نتیجہ کمال ہوتا ہے''۔

آپ کو یاد ہوگا کہ لانجائنس نے ترفع کے پانچ بنیادی عناصر گنائے ہیں جن میں سے پہلے دو فطری اور آخری تین فنی ہیں۔ اس نے کہا ہے کہ فن کے ذریعے ہی ہم فطرت کے اظہار کے طریقوں اور اس کے نظم وضبط کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ

''عظمت کو تازیانے کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور لگام کی بھی''۔

ظاہر ہے کہ یہاں تازیانہ فطرت کے مترادف ہے اور لگام فن کے۔ اسی طرح لانجائنس کمال کے حصول کے لیے فطرت اور فن کا باہم امتزاج ضروری سمجھتا ہے۔ فطرت کا اصول تخیل (عظمتِ خیال) اور جذبے (شدت جذبات) کی صورت میں رونما ہوتا ہے اور فن کا اصول صنائع بدائع اور دیگر محاسنِ کلام کی شکل میں۔ فطری اصول فنی اصول کے بغیر بے سلیقہ اور غیر مؤثر ہوتا ہے، جب کہ فنی اصول فطری اصول کے بغیر بے جان۔ اسی لیے لانجائنس کے نزدیک ادب وفن میں فطری عنصر بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور فنی عنصر ثانوی، اور جب دونوں قسم کے عناصر میں موازنہ کا موقع آتا ہے تو لانجائنس فطری عناصر کو جس میں عظمت و رفعت لازمی جز کی حیثیت سے شامل ہوتی ہیں، فنی عناصر کی صحت و درستگی پر ترجیح دیتا ہے۔ تاہم اس کے ساتھ ہی یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ لانجائنس کی نظر میں ترفع کے عناصر کے حصول کے لیے فنی عناصر ضروری اور لازمی ہیں۔

''محض فن کے ذریعے ہی ہم اس بات کو سمجھ سکتے ہیں کہ ادب کے بعض تاثرات صرف فطرت سے ہی حاصل ہوتے ہیں''۔

تاریخی تنقید

ہومر کے بارے میں تنقید کرتے ہوئے لانجائنس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس کی رزمیہ نظم آڈیسی (Odyssey) اس کے بڑھاپے کے زمانہ کی نظم ہے۔ اس سلسلے میں اس کا استدلال یہ ہے کہ اس میں ایلیڈ کا سا جوش اور ولولہ نہیں ہے۔ کہانی کہنے کی خواہش اور کردار نگاری زیادہ ہے۔ ساتھ ہی ایسی ایسی کہانیاں ہیں جو محیرالعقول ہیں۔ ان باتوں سے لانجائنس نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا تاہم اس سے اس کے تاریخی شعور کا پتہ ضرور چلتا ہے جو خام صورت میں لانجائنس کو ادب کی تنقید کے تاریخی رویے تک لے گیا۔ بعد ازاں یہ طریق کار کہ ماضی کے ادب کو ہمدردانہ طور پر اس کے عہد کے ساتھ رکھ کر پرکھا جائے زیادہ بہتر صورت میں تاریخی تنقید کی شکل میں رونما ہوا۔

تقابلی تنقید

لانجائنس نے تنقید کا ایک طریق کار اور استعمال کیا ہے اور وہ تقابلی طریق کار ہے۔ اس کے یہاں عبرانی ادب کا حوالہ ایک طرف تو ایک وسیع تر زاویۂ نظر کی طرف اشارہ کرتا ہے، دوسری طرف یونانی اور رومی روایات سے باہر کے ادب کو استدلال کے لیے استعمال کرنا تقابلی تنقید کی بھی داغ بیل ڈالتا ہے۔ بالعموم وہ تقابل سے کسی ادیب کے خصائص اور اس کی انفرادی خوبیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کے یہاں افراد کا افراد کے ساتھ اور عہد کا عہد کے ساتھ تقابل ملتا ہے اور اس تقابل کی مدد سے وہ جن نتائج پر پہنچتا ہے ان سے لانجائنس کے ذوق سلیم اور تنقیدی آراء کی قدر و حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

محاکماتی تنقید

لانجائنس کے ادبی معیارات، اس کی وسیع النظری، اس کے طریق کار اور اس کے محاکموں کی بنیاد پر ہم اسے ان محاکماتی ناقدوں کی فہرست میں رکھ سکتے ہیں جن کے ادبی فیصلے ادب کی تاریخ میں نظیر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا ناقدانہ ذہن ہمیں ہر قسم کے تعصب سے بالاتر نظر آتا ہے جس کا نتیجہ اس کا معروضی نقطۂ نگاہ ہے۔ امتیازات کو سمجھنے اور دو مختلف ادب پاروں کے خصائص میں فرق کرنے کی بے پناہ صلاحیت کے باعث اس کی تنقید حکم کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کے تنقیدی فیصلے محض سمعی نہیں ہیں، نہ ہی وہ گنے چنے مفروضوں کے بل پر تنقیدی آراء کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی تنقید ذوق سلیم کی حاصل ہے اور اسی لیے وہ بڑے سے بڑے ادیب کے کمزور پہلوؤں کو اجاگر کرنے سے گریز نہیں کرتا۔ اس کے منصفانہ ذہن کا پتہ اس بات سے بھی چلتا ہے کہ اس کے بعد کے ادوار میں بھی اس کی تنقیدی آراء کو ہمیشہ بڑی قدر کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ تاہم اس کی تنقید کا وہ پہلو بھی جس میں وہ محاکمہ نہیں دیتا بلکہ محض تجزیہ کرتا ہے قابل قدر ہے۔ اس کے تجزیے فن پاروں کے محرکات کو روشن کرتے ہیں اور قاری کے ادبی رجحانات کو تیز کر دیتے ہیں۔

تاریخ تنقید میں لانجائنس کا مقام

لانجائنس کے اس رسالے میں بہت کچھ وہ ہے جو اسے ورثہ میں ملا مگر بعض نظریات کے لیے وہ اپنے ہم عصر مفکرین اور عالموں کا مرہون منت بھی ہے۔ مثال کے طور پر ادبی تنقید کا یہ نظریہ کہ ''تنقید بھرپور تجربے کا سب سے عمدہ پھل ہے''۔ اس کے عہد کا ایک ایسا نظریہ تھا جسے قبول عام کا درجہ حاصل تھا۔ یہ تصور کہ اکثر لوگ ایک غلطی سے بچنے کی کوشش میں دوسری غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں یا یہ کہ محض ''صحت کلام'' بذات خود کوئی اعلیٰ قدر نہیں ہے، یہ تصورات بھی بڑی حد تک تسلیم کیے جاتے تھے۔ لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والے محاسن کا احساس بھی کم و بیش اس دور کے ناقدوں میں موجود تھا۔ ان تمام باتوں کے باوجود لانجائنس کی تحریر کی جدت اور مسائل کو نئے

پیرائے میں سمجھنے سمجھانے کی کوشش اس کی قوت ایجاد واختراع پر دلالت کرتی ہے۔

اس کے خیالات کی اہمیت کا صحیح اندازہ اس کے اسلوب کے متعلق تصورات سے ہوتا ہے بالخصوص اس وقت جب کہ ہم اس کے زمانے کی افراط وتفریط اور اس کے عہد کے ادبی انتشار کو پیش نظر رکھیں۔ پہلی صدی عیسوی کے ادبی انتشار کے لیے اس کے نظریات صحت کی ضمانت دیتے ہیں اور اسی لیے ہر ایسے دور میں، جس میں نئے پن کی تلاش اسلوب کی افراط وتفریط اور ادبی انتشار کو جنم دے، ہمیں لانجائنس کی ضرورت ہوگی۔ لانجائنس کے نظریات کو اپنا کر ہم وہ معیار حاصل کر سکتے ہیں جس کے باعث ادب مقامی و وقتی حدود سے بالاتر ہوکر آفاقی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ لانجائنس معیارات کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے، وہ ہمیں عظیم کلاسیکی ادب کی روح کو رچانے بسانے کی تلقین کرتا ہے۔ اس کا عقیدہ یہ ہے کہ سیاسی و معاشرتی تبدیلیوں کے باوجود، ادب میں ایک عنصر ایسا ہوتا ہے جو ان تبدیلیوں سے اثر پذیر نہیں ہوتا۔ ہر اچھی تحریر میں یہ غیر مبدل اصول کارفرما ہوتا ہے۔ اس اصول کو سمجھنے کا طریقہ یہ ہے کہ ہم تشریح وتجزیے کے ذریعے ماضی کے عظیم ادبی سرمائے کی روح کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ آپ اس بات کو شعور ماضی کہہ لیں یا اسے ایک مثبت کلاسیکیت کا نام دے لیں، مگر یہ ایک ایسا اصول ہے جو ہر عہد کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔

لانجائنس کا ادب کا تصور بھی اس کے وجدان اور بصیرت کی غمازی کرتا ہے۔ اس کی نظر میں ادب محض فن کاری اور تکنیک کا نام نہیں ہے۔ شاعر محض فن کے باعث شاعر نہیں بنتا۔ اصل شاعر وہ ہے جس کا فن اس کی روح کی عظمت کا اظہار ہو۔ شاعر کی اصل خصوصیت اس کی قوت متخیلہ، اس کے احساسات اور اس کا وہ اسلوب ہے جس کے ذریعے وہ اپنی صلاحیتوں کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لانجائنس اپنے زمانے کے ادبی انحطاط کا سبب سیاسی و معاشرتی تبدیلیوں میں تلاش نہیں کرتا۔ اس کا نظریہ یہ ہے کہ ادبی انحطاط دراصل روحانی انحطاط کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جب اقدار و معیارات ختم ہو جاتے ہیں، جب اعلیٰ و ارفع کا احساس باقی نہیں رہتا تو ایسے

حالات میں ادبی انتشار لازم ہے۔ عظیم ادب اور ادنیٰ ذہن آپس میں ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ لانجائنس فنی قوانین اور تکنیکی اصولوں پر تخیل و جذبات کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فنی قوانین کو متخیلہ کے برتر قوانین کے تابع ہونا چاہیے۔ اسی ضمن میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ خیال اور اظہار میں ہمیشہ ایک نامیاتی تعلق ہوتا ہے۔

لانجائنس کے نظریات کی عظمت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ اس نے ادب کے وظیفے کے بارے میں اپنے عہد کے ''مسرت'' اور ''ترغیب'' کے مروجہ نظریات کو رد کر دیا۔ ادب مسرت بہم نہیں پہنچاتا، نہ ترغیب دیتا ہے۔ اس میں ایک ایسی جمالیاتی قوت ہوتی ہے جو آدمی کی پوری ذات کو متاثر کرتی ہے۔ اسے نچلی سطح سے بلند کر کے اعلیٰ و ارفع سطح پر لے جاتی ہے۔ لانجائنس ادب کی اس صلاحیت اور قوت کو ترفع کا نام دیتا ہے ترفع کی یہ قوت ایک طرف تو قاری کو زندگی کی عام سطح سے بلند کر کے رفعتوں میں لے جاتی ہے اور دوسری طرف اس کی روح کی گہرائیوں میں اتر کر اسے روحانی سکون بخشتی ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے نظریات کم از کم ایک معنی میں ارسطو کے نظریات سے ہم آہنگ ہیں کہ ادب کا عمل انسانی جذبات کے واسطے سے ہی ہوتا ہے۔ اور اس لیے اس کا اثر کسی نہ کسی قسم کے تزکیۂ نفس (Katharsis) کا ہوتا ہے مگر وہ ارسطو کے نظریہ تزکیہ نفس کی سمت کوئی واضح اشارہ نہیں کرتا۔ اس کے باوجود ایک بات اہم ہے اور وہ یہ کہ لانجائنس کے یہاں تزکیۂ نفس کا نظریہ ارسطو سے زیادہ ہمہ گیر نظر آتا ہے۔ لانجائنس ارسطو کی طرح مخصوص جذبات اور مخصوص احساسات کی بات نہیں کرتا۔ اس کی نظر میں ادب کی اپیل پوری انسانی ذات کو ہوتی ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے بقول ادب کا عمل تزکیۂ نفس ساری انسانی ذات میں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ جمالیاتی تصور ہمارے عہد کے جمالیاتی تصورات سے مطابقت رکھتا ہے اور اسی لیے لانجائنس اپنے سابقین اور ہم عصروں سے بڑی حد تک آگے نظر آتا ہے۔

آج کے بعض ناقد لانجائنس کو پہلا رومانوی ناقد قرار دیتے ہیں۔ یہ بات محض ایک حد

تک صحیح معلوم ہوتی ہے۔ متخیلہ اور جذبہ کی اہمیت کے بیان میں لانجائنس ہمیں انیسویں صدی کے ناقدین، مثلاً ورڈز ورتھ اور کولرج کے قریب تر نظر آتا ہے۔ رومانوی طرز فکر، خیال اور جذبے کو اسلوب اور تیکنیک، فن اور ہیئت پر ترجیح دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ہم لانجائنس کو پہلا رومانوی ناقد کہہ سکتے ہیں۔ تاہم اس کے برعکس وہ اسلوب کی فنی خصوصیات کو بھی اہم سمجھتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی نظر میں فطرت کے قوانین محض فن کے ذریعے ہی سمجھے جا سکتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے اعلیٰ ادب کے دو ماخذ انسان میں فطری ہوتے ہیں اور تین تربیت کا حاصل۔ اس طرح لانجائنس کے نزدیک جذبے اور فطرت کا بھرپور اظہار اعلیٰ فن کاری اور تیکنیک کا مرہون منت ہے۔ علاوہ ازیں لانجائنس نے بار بار ماضی کے عظیم ادب کی روح کو سمجھنے اور اس سے اظہار و بیان کی خوبیوں کو سیکھنے کی تلقین کی ہے۔ اسی طرح روایت کا شدید احساس اور فطرت و فن میں اعتدال کی ضرورت پر زور، لانجائنس کو عظیم کلاسیکی ناقدوں کی صف میں جگہ دیتا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لانجائنس کلاسیکی یا رومانوی رجحانات کا حامل ہونے کے بجائے عظیم ادب کا علمبردار تھا اور اس کے یہاں کلاسیکی اور رومانوی دونوں رجحانات مثبت انداز میں ملتے ہیں اور ادب و تنقید دونوں میں عظمت ان دونوں رجحانات کے ہم آہنگ ہونے کا نام ہے۔

لانجائنس اور ارسطو کا مقابلہ کیجیے تو اختلاف کے باوجود وہ کئی باتوں میں مطابقت رکھتے ہیں۔ تجزیاتی انداز، استقرائی منطق، عقلی استدلال، تاریخی اور نفسیاتی طریق کار ان باتوں میں وہ ارسطو سے ملتا جلتا ہے۔ مگر ایک دوسرے زاویے سے دیکھیے تو دونوں ناقدوں میں زمین آسمان کا فرق نظر آئے گا۔ ادب پر لانجائنس کے محاکمے جذباتی اور وجدانی ہیں، جب کہ ارسطو کے محاکموں میں ہمیں عقلیت اور معروضیت نظر آتی ہے۔ اس اعتبار سے لانجائنس افلاطون سے قریب تر نظر آتا ہے، جس کے بارے وہ اپنے رسالے میں بھی بڑی سرگرمی کا اظہار کرتا ہے۔ بحیثیت ناقد لانجائنس کی اہمیت اتنی ہے کہ وہ دنیا کے عظیم ترین نقادوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی مصنف ایٹکنس (Atkins) کا کہنا ہے کہ

''کہا جاتا ہے کہ تمام خوبصورت چیزیں ہم عصر ہوتی ہیں اور اس مفہوم میں لانجائنس کا کارنامہ افلاطون، ارسطو اور کولرج کے کارناموں کا ہم عصر ہے''۔

شاعر اور قاری کا رشتہ

افلاطون اور ارسطو کی طرح لانجائنس نے ادب کی مقصدیت پر بحث نہیں کی۔ اس کے سامنے مسئلہ دوسرا تھا۔ اس نے اس سوال کے بجائے کہ ادب کا مقصد کیا ہوتا ہے یہ سوال اٹھایا کہ اس کا تاثر کیا ہوتا ہے۔ ارسطو کے پاس اس خیال کو کہ شاعری ایک مخصوص قسم کی مسرت بہم پہنچاتی ہے، لانجائنس نے اور آگے بڑھایا۔ قاری پر شاعری کے مسرت انگیز اثر کی نوعیت کا جائزہ لیتے ہوئے اس نے سب سے پہلے شعری تاثر کا نظریہ پیش کیا۔ لانجائنس کے اپنے عہد میں فن خطابت کے مروجہ نظریات بھی سامعین پر مخصوص تاثرات ہی کے متعلق تھے۔ مگر وہ تاثرات سامعین کے لیے 'ترغیب' کا ذریعہ تھے۔ لانجائنس، نے 'مسرت' اور 'ترغیب' کے نظریات کو نظر انداز کر دیا اور 'شعری تاثر' کا نیا نظریہ پیش کیا۔ اس کا خیال تھا کہ اعلیٰ شاعری کی قدر کا تعین ان تاثرات سے ہوتا ہے جنھیں قاری قبول کرتا ہے یعنی اگر شاعری رفعت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کی وجہ سے قارئین اور سامعین کو عالم وجد میں لے جاسکتی ہے تو وہ قابل قدر ہے۔ لانجائنس اس بات سے بحث نہیں کرتا کہ آیا شعر کا وجدانی کیفیات کا حامل ہونا بطور خود اچھی بات ہے یا نہیں وہ تو محض اس بات کا قائل ہے کہ شاعری میں اعلیٰ و ارفع خیالات اور شدید جذبات دیگر محاسن کلام کے ساتھ مل کر شاعری کی عظمت و رفعت پر دلالت کرتے ہیں اور یہ بھی کہ شاعری کا ترفع انسانی ذات کے ترفع کا ضامن ہے۔ اس طرح لانجائنس کی نظر میں شاعری کا تعلق انسانی فطرت کی اعلیٰ و ارفع صلاحیتوں سے ہوتا ہے۔ پس لانجائنس کی نظر میں ادب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ترفع کا حامل ہو۔

یوں لانجائنس نے شاعری اور قاری کا ایک لازمی رشتہ متعین کیا ہے، اس لیے کہ عظیم

ادب کی پہچان یہ ہے کہ ایک طرف تو وہ عظمت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کے باعث ترفع کا حامل ہو اور دوسری طرف قارئین و سامعین میں اپنے ترفع کے باعث ہیجانی کیفیات، تحریک جذبات اور وجدانی و روحانی تاثرات پیدا کر سکے۔ شاعر اور قاری کے اس رشتہ کے پیش نظر لانجائنس عظیم ادب کے بارے میں بھی اسی بنیاد پر محاکمہ دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر مختلف زمانوں میں، مختلف پیشوں اور مختلف خیالات کے لوگ کسی شاعر سے بار بار ایک ہی قسم کے تاثرات قبول کریں تو اس کا مطلب ہے کہ وہ شاعر عظیم ہے۔

پس ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ادب کی فنی اور جمالیاتی قدروں اور ادب پارے کے تاثرات پر زور دینے کے باوجود لانجائنس 'فن برائے فن' کے جدید نظریات، کا حامل نہیں ہے۔ وہ فن کے اظہار کے بجائے فن کے ابلاغ کا قائل ہے۔ تاہم وہ 'فن برائے زندگی' کے دعویداروں کی طرح فن کی افادیت اور مقصدیت کی بحث بھی نہیں کرتا۔ وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ فنی و جمالیاتی تاثرات جو عظمت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کا نتیجہ ہوتے ہیں قاری کو عالم وجد میں لے جائیں اور قاری پر ترفع بخش کیفیات طاری کریں۔ اس طرح لانجائنس 'فن برائے فن' اور 'فن برائے زندگی' دونوں نظریات کی افراط و تفریط سے بچ کر، ادیب، ادب اور قاری کا مثلث بناتا ہے اور تینوں کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم سمجھتا ہے۔

دانتے (Dante)

قرون وسطیٰ کی اس گھٹی ہوئی فضا میں، جس میں لاطینی زبان اور کلیسا کی روایات کا بول بالا تھا اور جس میں اگر کہیں کسی تخلیقی اُپج کا امکان تھا تو وہ ان روایات سے باہر تھا، ہمیں ایک ایسا شاعر دکھائی دیتا ہے جس کا وجود قرون وسطیٰ کے متعلق ہمیں اپنے نظریات میں ترمیم کرنے پر اکساتا ہے۔ دانتے کے متعلق ایک عام نظریہ یہ ہے کہ وہ نشاۃ ثانیہ کا پیش رو ہے اور اس کی شاعری قدما سے اکتساب اور قدیم علوم کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بات بھی ماننی پڑتی ہے کہ دانتے کی شاعری پر تیرھویں صدی عیسوی کی کلیسائی فضا کی چھاپ بھی گہری ہے۔ وہ عیسائی مذہب کی روایات کا پروردہ ہے اور عیسائیت کی لطیف ترین روحانیت کا عکس اس کی طربیہ خداوندی (Divine Comedy) ہے مگر وہ اپنے عہد کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی اپنے عہد کے تضادات سے بالاتر ہو گیا ہے اور اس طرح اس نے اس روحانی عظمت کو پالیا ہے جو محض عظیم ترین خلاق ذہنوں کو نصیب ہوتی ہے۔ خود چاسر (Chaucer) کے عہد کے حالات کم و بیش ایسے ہی تھے اور اس نے اپنے زمانے کے حالات سے ہی اپنی شاعری کا مواد اخذ کیا مگر دانتے (Dante) کا معاملہ دوسرا ہے وہ اپنے عہد سے ماورا ہو کر اپنے روحانی تجربہ کا اظہار عظیم ترین شعری سطح پر کرتا ہے۔ دانتے کا یہ کارنامہ قابل داد ہے کہ وہ اپنے عہد کی علمی و فکری فضا میں رہتے بستے ہوئے بھی اس سے علیحدہ معلوم ہوتا ہے۔

وہ فلورنس (Florence) کے شہر میں پیدا ہوا اور اسے وہاں مذہبی علوم کی فضا کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی وہ فضا بھی ملی جو مذہبی روایات سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی تھی۔ وہ مغنی شاعروں کی صحبت سے بہرہ یاب بھی ہوا ہوگا اور اس نے پروونس (Provence) کی شاعری کا مطالعہ بھی کیا ہوگا۔ لوک شاعری کی قوت کو محسوس کر کے اس نے لاطینی کے مقابلے میں اطالوی زبان کی سادگی، شیرینی اور دلکشی کا اندازہ ضرور کیا ہوگا۔ پس ایسا شاعر جسے ایک توانا، پرخلوص،

سادہ وشیریں زبان نصیب ہو جائے ، وہ اور پھر ورجل (Virgil) جیسا شاعر بطور رہنما مل جائے ، وہ شاعری کی اعلیٰ وارفع منازل کیوں نہ طے کرے۔ ورجل کے مطالعے سے اس میں عظیم شاعری کے لیے خواہش کا جذبہ ضرور بیدار ہوگا۔ دانتے کے سامنے یہ سوال ضرور ابھرا ہوگا کہ وہ اس اطالوی زبان میں، جس میں قوت اور توانائی کے باوجود ابھی تہذیب کی اعلیٰ سطحیں پیدا نہیں ہوئی تھیں، عظیم شاعری کیسے کر سکتا ہے۔ لاطینی زبان میں شاعری کرنا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ آسان یوں کہ ایک بار محنت مشقت سے زبان سیکھ لینے کے بعد اس میں اظہار کے مروجہ سانچوں کی مدد سے صحیح مگر معمولی شاعری کرنا آسان تھا۔ اور مشکل یوں کہ اس زبان میں عظیم ترین شاعروں کے آگے بات بڑھانی مشکل تھی۔ اظہار کے سانچے مضبوط تھے مگر پرانے ہو چکے تھے اور کوئی نئی پرتاثیر بات کرنی مشکل تھی۔

غالباً اس مسئلہ کے پیش نظر دانتے نے زبان کا انتخاب کیا اور اس نے بالآخر یہ طے کیا کہ وہ اپنی مادری زبان میں شاعری کرے گا۔ انتخاب کے اس فیصلے کے تحت اس نے اطالوی زبان کو چن لیا۔ اب ایک اور مسئلہ درپیش تھا اور وہ یہ کہ ایک ایسی زبان کو جو مختلف صورتوں میں مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہو شعری زبان کیسے بنایا جائے۔ یہ کس طرح ممکن ہو کہ وہ زبان اتنی مستند ہو کہ علاقائی تعصبات سے بالاتر ہو سکے۔ دانتے کا فیصلہ یہ تھا کہ وہ مادری زبان کو اس کی اعلیٰ ترین سطح پر استعمال کرے گا۔ بہ الفاظ دیگر اس کی زبان تہذیب کی زبان ہوگی جسے اس زبان کے مہذب ترین بولنے والے استعمال کرتے ہوں۔ ایسے لوگ جو اس زبان کے بولنے والوں میں نمائندہ ہوں اور ایسی ہی زبان علم وفضل کی زبان بھی بن سکے گی۔ دانتے عام بول چال کی زبان استعمال کرنا چاہتا تھا مگر اس کا خیال تھا کہ اس کی زبان وہ ہو جو کسی ایک علاقے کی نہ ہو بلکہ مختلف علاقوں میں مختلف طور پر بولی جانے والی زبان کی نمائندہ ہو۔ محض اسی طرح وہ علاقائی تعصبات سے بھی بچ سکتا تھا اور اسی طرح اس کی شاعری ہر علاقے کی شاعری بن سکتی تھی اور اس میں ہمہ گیریت پیدا ہو سکتی تھی۔

دانتے کے اس مسئلہ کو ہم آج شاید مکمل طور پر نہ سمجھ سکیں۔ آج کے شاعر کے پاس بنی بنائی زبان موجود ہے جو اس کے اظہار و ابلاغ کا کام دے سکتی ہے۔ اسی قسم کا مسئلہ اردو کے اولین دور کے شاعروں کے سامنے ہوگا۔ ان شاعروں کے سامنے جنھوں نے فارسی زبان کے وسیلہ کو چھوڑ کر، اردو کو وسیلہ بنانے کا عہد کیا ہوگا۔ اس کے باوجود آج ہمارے اپنے عہد میں بھی شاعر کے لیے کم از کم یہ مسئلہ تو موجود ہے کہ وہ زبان کو بہتر سے بہتر طور پر کس طرح استعمال کرے۔ مگر اسی مسئلہ کے دو جواب ہو سکتے ہیں، ایک وہ جو دانتے اپنے عہد میں اپنی مادری زبان کے سلسلے میں دیتا، دوسرا وہ جو آج ہم اپنی زبان کے سلسلے میں دے سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دانتے کے زمانے کی اطالوی زبان بے پناہ صلاحیتوں کی حامل ہونے کے باوجود فنی اعتبار سے اعلیٰ فنی سانچوں کی زبان نہ تھی۔ اس زبان میں تہذیب اور ادبی روایت کے وہ اعلیٰ سانچے ابھی نہ بنے تھے جس کے باعث زبان میں اعلیٰ سطح کے الفاظ لہجے، محاورے اور روزمرہ کے محاسن کلام وجود میں آتے ہیں۔ ایسی غیر ترقی یافتہ زبان میں فطری شدت اظہار کی تو بے پناہ صلاحیتیں ہوتی ہیں مگر اس میں فنی سطح نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس جو زبان فن کی سطح پر ارتقائی منازل طے کر چکی ہے یعنی اس میں ایک عظیم تہذیبی روایت پیدا ہو چکی ہے تو اس زبان میں اظہار کا مسئلہ اعلیٰ فنی سطح کے حصول سے زیادہ فطری شدت اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گو دانتے اپنے شعری اظہار کے لیے لاطینی زبان کے بجائے اطالوی زبان کا انتخاب کرتا ہے، مگر وہ ورڈز ورتھ کی طرح یہ نہیں مانتا کہ ''شاعری شدید جذبات کا فوری اور شدید اظہار ہے'' یا یہ کہ شاعر کو ایسی زبان کا انتخاب کرنا چاہیے'' جسے لوگ فی الواقعی استعمال کرتے ہوں''۔ شعری زبان کے سلسلے میں دانتے کا نقطہ نظر اس کے برعکس ہے۔ اس کا خیال ہے کہ

> ''شاعری ور اس کے لیے موزوں زبان کا معاملہ ایک طویل اور دردناک مشقت کا معاملہ ہے''۔

وہ شاعری کے لیے اس زبان کو موزوں زبان سمجھتا ہے جس میں روزمرہ کی عامیانہ زبان سے گریز ہو۔

دانتے زبان کو اس مقصد کے مطابق اہمیت دیتا ہے جس کے لیے وہ استعمال کی جا رہی ہو۔ یوں وہ زبان کو موضوع کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے، لہٰذا اہمیت کے اعتبار سے موضوع کو زبان پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کا درجہ شاعر کے لیے وہی ہے جو سپاہی کے لیے گھوڑے کا ہوتا ہے۔ بہترین سپاہی کے لیے بہترین گھوڑا ہونا چاہیے۔ اسی طرح بہترین افکار کے لیے بہترین زبان لازمی ہے۔ جتنی ارسطو کے لیے پلاٹ کی ہے اتنی ہی دانتے موضوع کو اہمیت دیتا ہے۔ دانتے کا خیال ہے کہ شاندار اسلوب کی طلب محض شاندار موضوعات کے لیے ہی ہونی چاہیے۔ موضوع اور مواد کے بغیر اسلوب کے کوئی معنی نہیں۔

دانتے سنجیدہ اور اعلیٰ ادب کا اولین عنصر موضوع، مواد اور فکر کو قرار دیتا ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں لکھی جانے والی ہر تحریر کی خصوصیت دانتے کی نظر میں یہ ہے کہ اس میں وقیع مفہوم ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہیئت کے متعلق یہ کہتا ہے کہ بہترین اسلوب مرصع کاری اور اعلیٰ قسم کی انشا پردازی سے پیدا ہوتا ہے جس کا نتیجہ وہ ارتفاع ہوتا ہے جو محض صاحب طرز شاعروں کے کلام کی خصوصیت ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک ذخیرۂ الفاظ کی عظمت پر منحصر ہے۔ دانتے کے نزدیک ہر لفظ کی اپنی ایک جدا شخصیت ہوتی ہے اور وہ سیاق و سباق سے علیحدہ اپنی انفرادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ دانتے اپنے ذخیرہ الفاظ میں سے ہر لفظ کو اپنا رفیق کار محسوس کرتا ہے اور اس کا ہر لفظ اپنا کردار بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ ایسے الفاظ سے گریز بھی کرتا ہے جو اپنے اندر بچپنے، نسوانیت، بودے اور بے جان ہونے کی خصوصیات رکھتے ہیں۔

سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sidney)

انگلستان میں سولھویں صدی کا زمانہ نشاۃ ثانیہ کی علمی و ادبی روایت، روشن ضمیری اور آزاد خیالی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ تاہم اس فکری رو کو ایک اور دھارا درمیان سے کاٹتی ہوئی گزرتی ہے اور وہ اصلاح کلیسا کی تحریک ہے۔ اس عہد کے ابھرتے ہوئے تاجر پیشہ طبقے کی عملی اخلاقیات اور اس کا متعصب پیوریٹن ذہن، انسان کی معراج اس بات میں دیکھتا ہے کہ وہ اخلاقی طور پر بند ہوں۔ وہ جذبات کی منطق اور شعری استدلال کو قبول نہیں کرتا۔ پس سولھویں صدی کی پیوریٹن اخلاقیات نے شاعری کو غیر سنجیدہ عمل قرار دے کر اسے رد کر دیا۔ ایک شخص گاسن (Gosson) نے شاعری کے غیر اخلاقی اور مضرت رساں پہلو کے خلاف ایک احتجاجی رسالہ لکھا اور اسے فلپ سڈنی کے نام معنون کر دیا۔ سڈنی کا رسالہ ''شاعری کی مدافعت'' (Defence of Poesie) گاسن کے رسالے کے جواب میں ہے۔ فلپ سڈنی کا یہ رسالہ اپنے عہد کے تعصبات کے خلاف ردعمل ہونے کے باوجود ہم عصر تعصبات کا اسیر بھی ہے۔ جن اخلاقی بنیادوں پر پیوریٹن نظریات شاعری کو رد کرتے تھے، انھیں اخلاقی بنیادوں پر فلپ سڈنی نے شاعری کے حق میں دلائل مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

فلپ سڈنی نے اپنے رسالے کے پہلے حصے میں شاعری کی قدامت، آفاقیت اور اس کے فن شریف ہونے پر زور دیا ہے۔ دوسرے حصے میں شاعری کی ماہیت، وظیفہ اور مقصد سے بحث کی ہے۔ رسالے کے تیسرے حصے میں وہ ان اعتراضات کا جائزہ لیتا ہے جو اس کے عہد میں شاعری پر کیے جاتے تھے اور پھر شاعری کی مدافعت میں دلائل پیش کرتا ہے۔ چوتھے حصے میں وہ بعض ہم عصر رجحانات کا جائزہ لیتا ہے۔ سڈنی نے اپنے عہد کے جن پیوریٹن اعتراضات کو پیش نظر رکھا ہے ان میں سے چند خاص خاص اعتراضات یہ ہیں

۱۔ شاعری کا مطالعہ تضیع اوقات ہے اس لیے کہ اس کے علاوہ اور بہت سے

مفید علوم موجود ہیں۔

۲۔ شاعری جھوٹ کی ماں ہے اور ہر قسم کے دروغ کا ماخذ ہے۔

۳۔ شاعری کردار کے لیے مضر ہے۔ یہ کردار کو بیمار خواہشات کے ذریعے کمزور کرتی ہے اور نوجوانوں کے ناپختہ ذہنوں کو واہموں سے بھر دیتی ہے۔

۴۔ افلاطون کی سند موجود ہے کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے شاعروں کو نکال دیا تھا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ خود سڈنی (Sidney) کے عہد میں شاعری کے مخالف اور اس کے موافق دونوں ہی افلاطون کو اپنے نظریات کے لیے آلۂ کار بنا رہے تھے۔ معترضین یہ کہتے تھے کہ افلاطون نے شاعروں کو فلسفیانہ اور اخلاقی بنیادوں پر موردِ الزام ٹھہرایا اور انھیں اپنی ریاست سے خارج کیا۔ موافقین کا کہنا تھا کہ خود افلاطون کے یہاں شاعری کا الہامی نظریہ موجود ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری ماورائے عقل ہوتی ہے لیکن ماورائے عقل ہونے کے بھی دو معنی نکل سکتے ہیں:

۱۔ وہ جو عقل سے بالاتر ہو مثلاً وجدان۔

۲۔ وہ جو عقل سے کم تر ہو یعنی جبلت۔

افلاطون ماورائے عقل کی ان دونوں حدود سے بخوبی واقف تھا مگر اب جو لوگ کہ شاعری کے مخالف تھے وہ اسے جبلی عمل سمجھتے تھے اور جو اس کے موافق تھے وہ اسے وجدان کی کارفرمائی تصور کرتے تھے۔ البتہ اخلاقیات کے سلسلے میں اس عہد کے ہر دو فریق ایک ہی نقطۂ نظر کے حامل تھے۔

سڈنی نے اس اعتراض کا کہ شاعری سے زیادہ مفید علوم موجود ہیں، اس لیے اس کا مطالعہ تضیعِ اوقات ہے، جواب یہ دیا کہ کوئی علم اس علم سے زیادہ مفید نہیں ہو سکتا جو لوگوں کو خوبیوں اور نیکیوں کا درس اور ان کی ترغیب دے۔ خواہ اور کتنے ہی علوم کیوں نہ ہوں ''اچھا اچھا ہے اور بہتر بہتر ہے''۔ دوسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعر جھوٹ بولتے ہیں۔ اس کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ شاعر جھوٹ بول ہی نہیں سکتے، اس لیے کہ وہ کسی چیز کا دعویٰ نہیں کرتے۔ سڈنی نے جھوٹ اور قصہ گوئی

و داستان طرازی میں فرق کیا۔

''کون کہہ سکتا ہے کہ ایسپ (Aesop) جانوروں کی کہانیاں کہتے ہوئے جھوٹ بول رہا تھا۔ شاعر اپنے تخیل کی مخلوق کا نام اسی طرح رکھتا ہے جیسے وکلا، عمر، بکر، زید کے فرضی ناموں کے حوالے سے اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں''۔

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعری عقل کو کمزور کرتی ہے، گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور سفلی جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اس سلسلے میں سڈنی کا جواب یہ ہے کہ عشق کے معنی حسن کے لیے کشش کے ہیں، سفلی اور جسمانی تقاضوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ بالفرض محال اگر شاعر جسمانی تقاضوں کا بیان کرتے ہیں اور سفلی جذبات کو ابھارتے ہیں تو اس کے معنی محض یہ ہیں کہ دراصل انسانی عقل شاعری کو خراب کرتی ہے نہ یہ کہ شاعری انسانی عقل کو خراب کرتی ہے۔ اس طرح سڈنی کے بقول علوم طبیعیات، دینیات اور قانون بھی غلط راہوں پر ڈالا جا سکتا ہے۔ اس بات کا جواب کہ شاعری انسانی کردار کو کمزور کرتی ہے اور انسانوں کو عمل کی راہ سے ہٹا کر انھیں بے عمل بناتی ہے، سڈنی یہ دیتا ہے کہ شاعری تو جنگ آزماؤں کی ساتھی رہی ہے۔ سکندر اعظم نے جو ایک عظیم جنرل تھا، ارسطو جیسے عظیم فلسفی کو جو ابھی زندہ تھا پیچھے چھوڑ دیا اور ہومر جیسے مردہ شاعر کو اپنے ساتھ رکھا۔ چوتھے اعتراض کا جواب کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنی ریاست سے خارج کر دیا تھا، سڈنی یہ دیتا ہے کہ فلسفی تو شاعروں کے ازلی دشمن ہوتے ہیں۔ وہ شاعری سے اس کے خوبصورت بھید لے لیتے ہیں اور پھر اس کے خلاف ہو جاتے ہیں۔ عظیم مذہبی رہنما سینٹ پال نے بھی دو شاعروں کا نام لے کر شاعری کو معروف کیا ہے۔ ان میں سے ایک کو تو انھوں نے پیغمبر کہا۔ سینٹ پال نے جب فلسفہ کو مورد الزام قرار دیا تو دراصل وہ فلسفہ کے خلاف نہ تھے، بلکہ فلسفہ کے غلط استعمال کے خلاف تھے۔ بالکل اسی طرح جب افلاطون نے شاعری کو الزام دیا تو وہ دراصل شاعری کے غلط استعمال کے خلاف تھا۔ یہاں سڈنی افلاطون کے فلسفیانہ اعتراضات پر مطلق توجہ

نہیں دیتا وہ محض اخلاقی نقطۂ نگاہ کو سامنے رکھتا ہے۔ جہاں تک شاعری کے بارے میں افلاطون کے اپنے نظریات کا تعلق ہے تو وہ بقول سڈنی ہمیں افلاطون کے مکالمات "Ion" میں ملتے ہیں جس میں وہ شاعری کو الہام بتاتا ہے۔

شاعری کا فلسفہ اور تاریخ سے مقابلہ

سڈنی کا خیال ہے کہ اخلاقی درس کے سلسلے میں فلسفی مجرد خیالات کے ذریعے نیکی و خوبی کی تعلیم دیتا ہے۔ مؤرخ محض گزرتے ہوئے واقعات کو دیکھتا ہے اور محض واقعاتی حقیقتوں کو رقم کرتا ہے۔ فلسفی خیالات کو اور مؤرخ واقعات کو رقم کرتا ہے۔ شاعر عمومی اور خصوصی دونوں کو یکجا کر دیتا ہے۔ فلسفہ خیالات دیتا ہے اور تاریخ مثالیں، مگر سڈنی کا کہنا ہے کہ چونکہ ان دونوں کے پاس دونوں خصوصیات یکجا نہیں ہوتیں اس لیے انہیں بالآخر ایک مقام پر ٹھہر جانا پڑتا ہے۔ شاعری میں یہ دونوں چیزیں یکجا ہو جاتی ہیں۔ شاعر فلسفی کے بتائے ہوئے خیالات کو تجسیمی صورت میں پیش کرتا ہے اور اس طرح شاعر وہ فلسفی ہوتا ہے جسے قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر مؤرخ سے بھی آگے بڑھ جاتا ہے یوں کہ جب شاعر حقیقت کا ایک مکمل نمونہ پیش کرتا ہے تو مؤرخ محض ایک نامکمل واقعاتی حقیقت پر اکتفا کرتا ہے۔ یہاں سڈنی ارسطو کے تصور امکانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ ارسطو نے بھی شاعری کا تاریخ سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ شاعری امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے جب کہ تاریخ محض واقعاتی صداقت سے متعلق ہوتی ہے۔ گو سڈنی نے ارسطو کی امکانی صداقت کو حقیقت کا مکمل نمونہ کہا ہے مگر اس کے ساتھ ہی وہ شاعری کے ساتھ اخلاقی تصور بھی وابستہ کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیکی کا انعام اور بدی کی سزا کا تصور تاریخ سے زیادہ شاعری میں ملتا ہے۔ ارسطو کے یہاں اس شعری انصاف (Poetic Justice) کا کوئی تصور نہیں ملتا۔

سڈنی کی نظر میں شاعری نیک اعمال کے لیے بہت بڑی محرک ثابت ہوتی ہے اس

لیے کہ شاعر مسرت کے ذریعے اذہان کو دوسرے علوم کے مقابلے میں زیادہ متاثر کر سکتا ہے چونکہ نیک سیرتی اور اخلاقی خوبی وہ مقصد ہیں جن کی طرف ہمیں دنیا کے تمام علوم لے جاتے ہیں اور چونکہ شاعری نیکی و خوبی کی تعلیم دینے اور انسانوں کو انھیں حاصل کرنے کی ترغیب دینے میں سب سے آگے ہے اس لیے ہم اسے ان اعلیٰ مقاصد کے حصول کا سب سے بڑا ذریعہ کہہ سکتے ہیں۔

سڈنی کے دور میں شاعری کے خلاف دو قسم کے اعتراضات ممکن تھے۔

۱۔ افلاطونی نظریات کے مطابق۔

۲۔ پیوریٹن سخت گیر اخلاقی نظریہ کے مطابق۔

پہلے نظریہ کے مطابق شاعری بے فائدہ اور دوسرے کے مطابق سفلی جذبات کو ابھارنے والی چیز سمجھی جاتی تھی لیکن سڈنی کے زمانے میں شاعری پر حملہ کرنے والے اور اس کی مدافعت کرنے والے دونوں ہی اس عقیدہ میں یقین رکھتے تھے کہ شاعری کو نیکی کا درس اور اس پر عمل کی ترغیب دینی چاہیے۔ معترضین کا اعتراض یہ تھا کہ شاعری کی خرابی خود اس کی فطرت میں موجود ہے اس لیے یہ بری چیز ہے۔ اس بات کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ اگر ہم شاعری کے اعلیٰ نصب العین کو پسند کرتے ہیں تو ہمیں ان خرابیوں سے درگزر کرنا چاہیے جو اس کی فطرت میں مضمر ہوتی ہیں۔ اس اعتراض کے متعلق کہ شاعری تضیع اوقات ہے اور وہ عمل کی طرف راغب نہیں کرتی سڈنی نے یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری میں وہ مثالی علم ہوتا ہے جو اور علوم میں نہیں ہوتا اور یہ کہ شاعری تاریخ اور فلسفہ کے مقابلے میں عمل کے لیے زیادہ محرک ہوتی ہے کیوں کہ یہ تجسیمی خیالات اور زندہ واقعات کے ذریعے درس دیتی ہے۔

شاعری کا وظیفہ اور مقصد

سڈنی کے نزدیک شاعری سے سارا تخیلاتی ادب مراد ہے اور یہی مفہوم ارسطو کے یہاں بھی ہے۔ شاعری میں نغمگی کے لیے وزن کا وجود ضروری ہے اور نغمہ انسانی حواس کے لیے الوہی ضرب کا کام کرتا ہے۔ وزن یادداشت کے لیے نثر سے زیادہ اہم ہوتا ہے اور چونکہ

اس کا استعمال ایک مدت سے ہو رہا ہے اس لیے یہ اپنی قدامت کے باعث بھی محترم ہے۔

شاعری کے سلسلے میں بظاہر سڈنی کے تصورات کلاسیکی معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل اس کا رویہ رومانوی ہے۔ وہ اس بات میں تو افلاطون سے متفق ہے کہ شاعری ایک خداداد عطیہ ہے یعنی یہ کہ انسان میں شعری تحریک کی صلاحیت اس کی فطرت میں خدا کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے مگر وہ اس تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ وہ خود کہتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں افلاطون کے تصورات کی حد تک نہیں جائے گا۔

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے سڈنی اسے تنقیدی فن (Art of Imitation) بتاتا ہے لیکن یہاں تقلید کے معنی سمجھنے ضروری ہیں۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ گردوپیش کے حقائق کی نقل کی جائے۔ دیگر علوم گردوپیش کے حقائق کے اسیر ہیں لیکن شاعری ان حقائق سے ماورا ہے۔ شاعری بقول سڈنی ''یا تو اشیاء کو اس سے بہتر طور پر پیش کرتی ہے جیسی کہ وہ فطرت میں موجود ہوتی ہیں یا پھر ان ہیئتوں کو جنم دیتی ہے جو فطرت میں نہیں ہوتیں''۔

شعری صداقت کا مسئلہ

اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعری غیر حقیقی چیز ہے؟ کیا یہ ہوائی قلعے تعمیر کرتی ہے؟ فی الحقیقت ایسا نہیں ہے، اس لیے کہ شاعر وجدانی زاویہ نظر سے یہ سوچتا ہے کہ کس بات کا امکان ہے اور کیا ہونا چاہیے۔ وہ یہ نہیں دیکھتا کہ کیا ہے اور کیا ہو چکا ہے۔ اس مقام پر سڈنی ارسطو سے متفق ہے۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری میں آفاقی اور مثالی صداقتیں ہوتی ہیں۔ یہاں سڈنی اور ارسطو میں فرق یہ ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعر زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہوئے منفرد کے ذریعے آفاقی تک پہنچتا ہے، مگر سڈنی کے نزدیک وہ وجدانی طور پر ہی اعلیٰ اور مثالی دنیا کا عرفان حاصل کر لیتا ہے۔

شاعری کے مقصد کے بارے میں سڈنی کا خیال ہے کہ اگر تمام علوم کا مقصد یہ ہے۔

''وہ انسانی ذہن کو جسم کی آلائشوں سے بالاتر کر کے اسے اس قابل بنائے
کہ وہ الوہی جوہر(Divine Essence) کو محسوس کر سکے''۔

تو شاعری یہ کام سب سے زیادہ افضل اور احسن طور پر سرانجام دیتی ہے۔ سڈنی کے نزدیک علم کا کام محض یہ نہیں کہ ہمیں نیک و بد کی اطلاع فراہم کرے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اعلیٰ سطح پر بلند کرے۔ یعنی ہمیں تحریک دے۔ فلسفے اور تاریخ سے شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے سڈنی اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری ہمیں نیکی کے بارے میں محض عام تصورات فراہم نہیں کرتی بلکہ نیک و بد کو مثالوں کے ذریعے واضح کرتی ہے۔ اس طرح یہ ہمارے لیے محرک بن جاتی ہے۔ وہ ہمیں محض راستہ نہیں بتاتی بلکہ ہمارے لیے تمام باتوں کو اس خوبصورت انداز میں پیش کرتی ہے کہ ہم خود بہتر راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سڈنی، ہوریس(Horace) کے قول کو کہ شاعری کا کام درس اور مسرت بہم پہنچانا ہے، اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔

اپنے زمانے کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے سڈنی کا دائرہ نظر تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ المیہ کا اخلاقی نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں المیہ بادشاہوں کو ظلم و جابر نہ ہونے کا درس دیتا ہے، دنیا کے فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے اور ناظرین کو تحسین و توصیف (Admiration) اور ہمدردی و غمگساری (Commusiration) کا سبق دیتا ہے۔ سڈنی کا کہنا ہے کہ ''المیہ کے لذت انگیز تشدد میں اخلاقی درس مضمر ہوتا ہے''۔ سڈنی ڈرامہ میں وحدتوں کا قائل ہے۔ اس کے اپنے زمانے میں جو ڈرامے تخلیق ہو رہے تھے ان میں فنی تنظیم کا خیال نہ رکھا جاتا تھا اور وحدتوں کے بارے میں اس کا تصور کلاسیکی رجحانات کی تقلید کے باعث نہ تھا بلکہ وہ فنی تنظیم چاہتا تھا۔ وہ اس بات کے بھی خلاف تھا کہ المیہ اور طربیہ کو ملایا جائے۔ اس کا خیال تھا کہ ان دونوں کو یکجا کرنا شادیانے اور جنازے کو ساتھ ساتھ رکھنے کے مترادف ہے۔

ڈرائیڈن(Dryden)

فلپ سڈنی کی تنقید اپنے عہد کی آزاد خیالی اور سخت گیر اخلاقیات، دونوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ڈرائیڈن کے زمانے کے مسائل اخلاقی نہیں ہیں۔ یہ عہد سائنسی طرزِ فکر سے روشناس ہو چکنے کے سبب عقلیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا حامل اور معاشرت و تمدن کی اعلیٰ ترسطح پر پہنچنے کے باعث خود شناسی و خود شعوری کے احساس سے بھرپور ہے۔ ڈرائیڈن نے بعد ادیبوں کی نسل نے خود کو نو کلاسیکی اقدار کا علم بردار قرار دیا اور ڈرائیڈن کو نو کلاسیکی معیارات و نظریات کے لیے اپنا راہ نما سمجھا۔ اس کے باوجود کہ اپنی تحریروں میں اکثر مقامات پر ڈرائیڈن کلاسیکی معیارات سے بغاوت کرتا ہے، اس کا غالب رجحان کلاسیکی ہی ہے اور اس لیے ہم اسے انگریزی نو کلاسیکیت کا باوا آدم کہہ سکتے ہیں۔ الزبتھ اول کے عہد کی زبردست ادبی کاوشوں اور شدید جذباتی اظہار کا ردعمل اس دور میں توازن و تنظیم، تناسب و صحت اور شائستگی و خوش سلیقگی کے تقاضوں میں ملتا ہے۔

چنانچہ ڈرائیڈن کا زمانہ اسلوب کی چستی و خوش سلیقگی کی طرف مائل ہے مگر ابھی تنقید کی ایک مخصوص اصطلاح 'ذکاوت' (Wit) کے وہ معنی متعین نہیں ہوئے ہیں جو بعد ازاں اٹھارویں صدی کے عظیم شاعر پوپ (Pope) نے اس اصطلاح کو دیے۔ پوپ کے بقول ذکاوت (Wit) کی تعریف یہ ہے:

''وہ بات جو اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معرضِ اظہار میں نہیں آئی۔''

ڈاکٹر جانسن (Johnson) کے بقول پوپ نے اس اصطلاح کے معنی کو خیال کی قوت کے بجائے اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا۔ ڈرائیڈن کے نزدیک ذکاوت (Wit) کے معنی خیال کی مناسبت کے ہیں۔ یعنی خیال اور الفاظ دونوں نہایت شستگی کے ساتھ موضوع کے مطابق ہوں۔ مناسبت محض الفاظ کی نہیں، بلکہ اس سے مراد وہ تناسب ہے جس میں مختلف اجزا ''کل'' میں ضم ہو جائیں اور ذریعہ مقصد کا پابند ہو جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ محض انھیں ذرائع کا استعمال

ہو جو پوری وحدت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوں۔ پس ذکاوت سے مراد وہ صلاحیت ہے جو اجزا کو "کل" میں ڈھال دیتی ہے۔

پس ڈرائیڈن فن میں وحدت کے حصول کا قائل ہے۔ اسی باعث وہ ڈرامے میں پلاٹ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جس طرح تناظر (Perspective) میں ایک نقطۂ نگاہ ایسا ہوتا ہے جس پر ہر تار نظر مرکوز ہو جاتا ہے اسی طرح ڈرامے کے تمام اجزا کا مرکز پلاٹ ہوتا ہے۔ اسی بنیاد سے وہ انسانی طور اطوار، رجحانات و خیالات حاصل ہوتے ہیں جو ڈرامے کے کرداروں کے لیے محرک ہوتے ہیں۔ حصول وحدت کے تقاضے کے تحت یہ طور اطوار خیالات و رجحانات ایسے ہونے چاہئیں جو کردار کی عمر، صفت، قوم، نسل، ملک اور اس کے منصب کے مطابق ہوں۔ جس طرح ان محرکات کی مطابقت پلاٹ کے متحد و منظم عمل سے ہونی لازمی ہے اسی طرح کردار بھی نہیں محرکات کا نتیجہ ہونا چاہئیں جن کا پلاٹ متقاضی ہو۔ اگر یہ محرکات و رجحانات کردار کی پوری شخصیت کا جز ہوں گے تو ڈرامے کی زبان بھی ان کے مطابق ہوگی۔

ڈرائیڈن کے یہاں فنی وحدت پر یہ زور، سے کلاسیکی ناقدوں کی فہرست میں لے آتا ہے۔ رومانوی طرز فکر پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ رومانوی رجحان کُل کو نظر انداز کر کے اجزا پر زور دیتا ہے۔ رومانوی ذہن اجزا کو کُل کے حصول کا ذریعہ نہیں بناتا۔ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold) نے کیٹس (keats) کی نظم Isabella کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ رومانوی شاعر کے یہاں نظم کا وجود مصرعوں اور بندوں پر منحصر ہوتا ہے۔ وہ پوری نظم کی وحدت تاثر کی پرواہ نہ کرتے ہوئے نظم کے اجزا یعنی مصرعوں اور بندوں کو زیادہ اہم سمجھتا ہے۔

شاعری کی ماہیت

ڈرائیڈن نے فن کے آفاقی مسائل سے بحث نہیں کی ہے۔ وہ بنیادی طور پر فنی تکنیک اور اسلوب اظہار کے مسائل سے سروکار رکھتا ہے۔ ایسے ہی مسائل کے دوران میں وہ فن شعر کی

ماہیت کے بارے میں بھی اپنے تصورات کی وضاحت کر جاتا ہے۔ وہ اپنے مضمون ڈرامائی شاعری (An Essay on Dramatic Poesy) میں ڈرامہ کی تعریف یوں کرتا ہے

''ڈرامہ انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس ہے جو انسانی جذبات، مزاج اور تقدیر کے نشیب و فراز کی نمائندگی کے ذریعے عالم انسانی کو درس اور مسرت فراہم کرتا ہے''۔

ڈرائیڈن، سڈنی کی طرح یہ نہیں کہتا کہ شاعر گردوپیش کی معمولی دنیا سے برتر دنیا پیش کرتا ہے۔ سڈنی کے برعکس وہ گردوپیش کی حقیقت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح نہ تو وہ سڈنی کی طرح شاعر سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ ایک برتر دنیا کو پیش کر کے اخلاقی درس دے اور نہ افلاطون کی طرح یہ چاہتا ہے کہ شاعر مثالی صداقتوں کی تقلید کرے۔ اس کے نزدیک شاعر ڈرامہ میں انسانی فطرت کا عکس پیش کرتا ہے۔ ڈرائیڈن انسانی فطرت کی صداقت یا حقیقت کی بات نہیں کرتا لیکن اگر عکس متوازن اور متناسب ہو تو اس کے نزدیک یہی بات فطرت کی صداقت کے مترادف ہو گی۔ افلاطون کی صداقت مثالی دنیا کی صداقت ہے اور ڈرائیڈن کی صداقت گردوپیش کی واقعاتی دنیا کی۔ پس شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں افلاطون اور ڈرائیڈن کا فرق عینیت پسندی (Idealism) اور حقیقت پسندی (Realism) کا فرق ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ڈرائیڈن کے نزدیک عکس کا محض متوازن ہونا کافی نہیں ہے۔ اس میں تناسب و توازن کے ساتھ شگفتگی کا عنصر ہونا لازمی ہے۔ اس لیے کہ شگفتگی ہی فن پارے میں زندگی کی ضمانت بھی ہے اور اسلوب کی بنیاد بھی۔ ڈرائیڈن کے نقطہ نظر سے مطابق فن پارے کی مکمل وحدت کے لیے (۱) انسانی فطرت، (۲) عکس، (۳) تناسب و توازن، (۴) شگفتگی، سب کی موجودگی بیک وقت اور ایک کل کی صورت میں لازمی ہے۔

شاعری کا مقصد

انسانی جذبات اور انسانی مزاج کی عکاسی سے شاید ڈرائیڈن کا یہی مطلب ہے جسے

ہم آج نفسیاتی حقیقت پسندی کہتے ہیں۔ اس طرح دیکھیے تو ڈرائیڈن کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامہ کا بلکہ یوں کہیے کہ تخلیقاتی ادب کی ہر صنف کا مقصد ایسے انسانی اعمال و افعال کی پیش کش ہے جس سے انسانی فطرت اور اس کی بنیادی خصوصیات کا علم ہو سکے۔ یوں ڈرائیڈن بھی اس بات سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا مقصد علم کی فراہمی ہے۔ سڈنی کے یہاں اُس علم کی نوعیت اخلاقی ہے اور ڈرائیڈن کے یہاں نفسیاتی۔ مگر ڈرائیڈن شاعری کے مسرت بخش مقصد پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے بقول درس دینا بھی شاعری کا مقصد ہو سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ مسرت بخشنا شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ پس ڈرائیڈن کے تصورات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعری مسرت دو صورتوں میں حاصل ہوتی ہے۔ (۱) شگفتہ اظہار سے، (۲) نفسیاتی صداقتوں کی شناخت سے۔ اس طرح ڈرائیڈن شاعری کے مسرت بخش مقصد کا تعین کرتے ہوئے افلاطون کے اس اعتراض کا جواب بھی دے دیتا ہے کہ شاعری کو اخلاقی صداقتوں کا درس دینا چاہیے۔ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری سبق آموز ہو سکتی ہے مگر وہ اسی صورت میں سبق آموز ہو گی جب کہ وہ مسرت بخش ہو۔ اس طرح نفسیاتی صداقتوں کی شناخت قاری کے لیے مسرت بخش ہوتی ہے مگر ان صداقتوں کا ادراک اس کے لیے درس بھی ہوتا ہے۔

تاہم اگر شاعری بقول ڈرائیڈن مسرت اور درس کا سامان مہیا کرتی ہے تو یہ مسرت اور درس ان نفسیاتی صداقتوں کا حاصل نہیں ہو سکتے جنھیں ہم بخوبی جانتے ہیں۔ کسی عام بات کی شناخت نہ تو کوئی نیا علم دے سکتی ہے اور نہ مسرت۔ پس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری ہمیں نیا علم دیتی ہے مگر وہ علم مانوس چیزوں کے تاثر سے حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ادب اور شاعری ڈرائیڈن کے نزدیک محض متاثر کرنے کا ذریعہ نہیں ہے۔ شاعری کی مسرت اس شگفتہ اسلوب میں بھی ہوتی ہے جس کے ذریعہ نفسیاتی صداقتیں پیش کی جاتی ہیں اور اس عرفان ذات میں بھی جو ان نفسیاتی صداقتوں کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر شاعری انسانی فطرت اور انسانی جذبات

کا عکس پیش کرتی ہے تو اس فطرت اور جذبہ کی کیا نوعیت ہوگی؟ کیا جہانگیر کی محبت اور ایک عام گڈریے کی محبت میں یا بابر کی خواہشات اور کسی عام انسان کی خواہشات میں کوئی فرق نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب ڈرائیڈن یہ دے گا کہ شاعری فطرت کے اعلیٰ معیار کو پیش کرتی ہے لہٰذا شاعری اور ادب میں جہانگیر کی محبت اور بابر کی خواہشات معیاری محبت اور معیاری خواہشات کے طور پر پیش کی جائیں گی۔ ارسطو بھی یہ تقاضا کرتا ہے کہ ڈرامے میں ایسی شخصیتیں پیش کرنی چاہئیں جو عام انسانیت کی نمائندگی کر سکیں اور آفاقی و مثالی ہوں۔

ڈرائیڈن کی اہمیت

انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن کو سب سے پہلا انگریزی ناقد کہا جاتا ہے۔ یوں کہ اس نے سب سے پہلے اندھی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی اور انگریزی ادب کو فرانسیسی یا یونانی معیاروں پر ناپنے سے انکار کر دیا۔ نشاۃ ثانیہ کے عہد میں یہ تصور عام تھا کہ یونانی اور لاطینی فن پارے کی تقلید لازمی طور پر ہونی چاہیے۔ ڈرائیڈن نے اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا کہ ادب میں تقلید کے آفاقی نمونے ہو سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف اس کا خیال یہ ہے کہ ہر عہد اور ہر قوم کی ذہنیت مختلف ہوتی ہے۔ آب و ہوا کا اختلاف بھی معنی خیز ہے۔ مختلف زمانی و مکانی حدود کے اعتبار سے انسان کے مزاج اور رجحانات میں بھی اختلاف ہو جاتا ہے اور اسی لیے ذوق سلیم اور فن میں بھی اختلاف لازمی ہے۔ ڈرائیڈن کا کہنا ہے کہ:

> ''گو بنیادی طور پر انسانی فطرت اور عقل کی استعداد تمام انسانوں میں ایک جیسی ہی ہوتی ہے مگر آب و ہوا، زمانہ اور انسانی طبائع جن کے لیے شاعر لکھتا ہے اتنے مختلف ہو سکتے ہیں کہ جو چیز یونانیوں کے لیے مسرت بخش تھی، ہو سکتا ہے کہ وہ انگریزی سامعین و ناظرین کے لیے سکون بخش نہ ہو''۔

ادب کی آفاقی اقدار کے اس تصور کو رد کر کے جس کے مطابق کوئی بھی نمونہ ہمیشہ کے لیے لائق تقلید سمجھا جائے، ڈرائیڈن نے تنقید کو ایک نئی نہج دکھائی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا خیال

ہے کہ ڈرائیڈن کی عظمت اس بات میں ہے کہ اسے ادب میں مقامی عناصر کی اہمیت جتانے کا شعور بروقت پیدا ہوا۔ یوں تو بالعموم ڈرائیڈن ادب میں کلاسیکی معیارات کا قائل ہے مثلاً اس کا خیال ہے کہ ڈرامے کے مختلف اصول مثلاً وحدتیں (Unities) یا معین اور نمائندہ کردار (Type) محض خوش سلیقگی (Propriety) کے حصول کے یے بنائے گئے ہیں۔ اس کے خیال میں یہ اصول تقلید فطرت کے منتخب اور احسن طریق ہیں۔۔ ایسی فطرت جو متوازن اور پرآہنگ ہو وحدت عمل خود فطرت میں موجود ہے۔ اور ڈرامہ میں اس کی تقلید محض اس طرح ممکن ہے کہ منظم، مضبوط اور امکانی عمل پیش کیا جائے جس کا ہر منصہ پوری وحدت کو برقرار رکھنے کے لیے ہو۔ اس کے باوجود جب انگریزی ادب کی بات آتی ہے تو وہ المیاتی طربیوں اور دوہرے پلاٹ کے بوجود شیکسپیئر سے متفق نظر آتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شیکسپیئر کے المیاتی طربیے (Tragi Comedies) اور دوہرے پلاٹ دراصل فطرت میں کثرت کی تقلید ہیں۔ اس طرح ہمیں ڈرائیڈن کے یہاں تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو وہ اصول وحدت کی پیروی لازمی سمجھتا ہے اور دوسری طرف کثرت (Variety) کی تائید کرتا ہے۔ چاسر (Chaucer) کے یہاں بھی، ڈرائیڈن زندگی کی بھرپور قوت، کثرت کردار اور کرداروں کے حقیقت پسندانہ اظہار کی تعریف کرتا ہے۔ اسی طرح ایک اور موقع پر وہ فرانسیسی وحدت مکانی (Unity of place) کے تصور کا مذاق اڑاتے ہوئے لکھتا ہے:

''کردار تو کھڑے رہتے ہیں اور سڑکوں، کھڑکیوں، مکانوں اور کمروں کو چلایا جاتا ہے''۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کلاسیکی اصولوں کو محض اس وقت تسلیم کرتا ہے جب کہ وہ بقول اس کے تقلید فطرت کے منظم اور احسن طریق ہوں مگر جہاں یہ تقلید اندھی تقلید بن جاتی ہے اور فن پر وہ بے روح ہو جاتا ہے تو وہ زندگی، ورفطرت کے حق میں بے جان کلاسیکی اصولوں کو رد کر دیتا ہے۔ فرانسیسی شاعری کے بارے میں اس کا خیال یہ ہے کہ

''فرانسیسی شاعری کا حسن، مجسمہ کا حسن ہے، اس میں انسانی حسن نہیں ہے
اس لیے کہ اس میں شاعری کی روح نہیں ہے اور شاعری کی روح انسانی
مزاج اور انسانی جذبات کی تقلید میں ہوتی ہے''۔

یوں ڈرائیڈن ان بے جان فن پاروں پر، جن میں کلاسیکی اصولوں کو بہ تمام و کمال برتا گیا ہو، ان فن پاروں کو ترجیح دیتا ہے جو انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی ترجمانی کرتے ہوں خواہ ان میں کلاسیکی اصولوں کے مطابق کوئی خامی موجود ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے کلاسیکی رجحانات کے باوجود شیکسپیئر اور چاسر کا مداح ہے۔

ڈرائیڈن کی عظمت کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب اور اخلاقیات کی بحث میں الجھے بغیر شاعری کا مقصد مسرت اور درس قرار دیا ہے۔ مگر وہ مسرت کو اولیت بخشتا ہے۔

۱۔ ''میری خاص کوشش یہ ہے کہ میں اس عہد کو خوش کروں جس میں میں جی رہا ہوں''۔

۲۔ ''اگر شاعری کا محض یہی مقصد نہیں کہ وہ مسرت بخش ہو تو کم از کم یہ اس کا خاص مقصد ضرور ہے۔ درس کو بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے، اس لیے کہ شاعری محض اس وقت درس دے سکتی ہے جب کہ وہ مسرت بخش ہو''۔

شعری مسرت کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ اعلیٰ سطح کی ہونی چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ محض تقلید سے کام نہیں چلتا۔ تقلید ایسی ہونی چاہیے جو روح کو متاثر کرے اور جذبات کو بیدار کرے۔ اس کے نزدیک سنجیدہ ڈرامے کا یہ تاثر ہونا چاہیے کہ وہ قارئین و ناظرین میں احساس عظمت کو بیدار کر کے ان سے داد و تحسین وصول کرے۔

جیسے کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، ڈرائیڈن کی نظر میں فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ فطرت کا ایک متوازن اور شگفتہ عکس پیش کرے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی نظر میں فن پارہ بنیادی طور پر

حسن کی تخلیق ہے۔ وہ محض اظہار کو کافی نہیں سمجھتا۔ اظہار کے لیے خوبصورت ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے نزدیک فطرت اور زندگی کا کام محض خام مواد فراہم کرنا ہے جسے فن میں تکمیل نصیب ہوتی ہے۔ ڈرائیڈن کے پاس متخیلہ کی تخلیقی قوتوں کا کوئی ایسا تصور نہ تھا جیسا کہ کولرج (Coleridge) کے ذہن میں تھا، نہ ہی وہ رومانوی ناقدوں کی طرح فطرت کے بارے میں کوئی روحانی نظریہ رکھتا ہے۔

اسلوب کی اہمیت

ڈرائیڈن کے نزدیک فن پارے میں بنیادی اہمیت مواد کو نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کا کام بندوق بنانے والے یا گھڑی ساز کے مماثل ہوتا ہے۔ لوہا یا چاندی ایسی اشیا نہیں جو کسی مستری کی ہوں اور محض ان اشیاء کی بنا پر بندوق یا گھڑی کی حیثیت متعین نہیں ہوتی۔ ان کی قیمت اس فن کے باعث ہوتی ہے جو خام مواد کو ایک شکل عطا کرتا ہے۔ پس وہ شخص جو اپنی کہانی کو دلچسپ نہیں بنا سکتا، جو طربیہ میں ہنسی کے محرکات یا سنجیدہ ڈرامے میں سنجیدگی نہیں پیدا کر سکتا، اسے ہم اچھا شاعر نہیں کہہ سکتے۔

متخیلہ

ڈرائیڈن کے پاس تنقید کا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں ہے۔ وہ شعری تخلیق کے مراحل یا تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ اس کے باوجود اس نے بہت سی ایسی باتیں کہی ہیں جو کولرج کے فلسفیانہ خیالات کی پیش گوئی کہی جا سکتی ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ محض زندگی کا مشاہدہ ہی شاعری کے لیے کافی نہیں ہے۔ شاعری مشاہدے کے تخیلاتی استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ ڈرائیڈن بلا کسی تفریق کے متخیلہ (Imagination) اور متصورہ (Fancy) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے یہاں یہ دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں۔

اس کا خیال ہے کہ متخیلہ اپنے عمل میں اتنی شدید ہوتی ہے کہ اسے لگام دینا ضروری ہے اور یہ لگام قافیوں کی ہوتی ہے تاکہ تخیل عقل و شعور سے عاری نہ ہو سکے۔ اس کے برعکس متخیلہ کا یہ کام بھی ہے کہ وہ قافیوں کے استعمال سے شعور کو شعر کے تخلیقی عمل میں شامل ہونے دے۔ گویا

متخیلہ کا عمل دوگونہ ہے، ایک طرف تخیل کا شدید اظہار اور دوسری طرف شدتِ اظہار پر پابندی۔ پس ڈرائیڈن کے مطابق شاعر میں فن کا شعور لازم ہے مگر شعر کو جس چیز سے زندگی ملتی ہے وہ متخیلہ ہے۔ یوں ڈرائیڈن متخیلہ کا کوئی فلسفیانہ نظریہ نہ پیش کرتے ہوئے بھی عام فہم زبان میں یہ تقاضا کرتا ہے کہ زندگی کی کوئی شباہت یا عکاسی اس وقت تک فن کے دائرے میں نہیں آئے گی جب تک اسے تخیل کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔

ایک مقام پر ڈرائیڈن یہ بھی کہتا ہے کہ کسی فن پارے میں کہانی کی اہمیت سب سے کم ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ارسطو کے اس قول کے خلاف ہے کہ پلاٹ ڈرامے میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ محض یہ بتاتا ہے کہ کہانی اس وقت تک اہمیت کی حامل نہیں ہوسکتی جب تک کہ شاعرانہ صلاحیت یا متخیلہ اسے کوئی خاص شکل عطا نہ کرے۔ موضوعات اور کرداروں کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ عظیم ہونے چاہئیں ورنہ شاعر کو اپنے مواد کے عامیانہ پن کے باعث نچلی سطح پر اترنا پڑے گا۔

ڈرائیڈن کے ان چند اصولوں کو سامنے رکھ کر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ قدما کے معیارات کے خلاف اس کی بغاوت اس لیے ہے کہ قوموں، تاریخوں اور مذاق کی تبدیلی کے باعث ایک ہی قسم کی ساخت و بافت اور ایک ہی اسلوب سب ادوار اور سب قوموں کے لیے صحیح نہیں ہوسکتا۔ پس اس کے نزدیک تخلیقی فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ قومی مزاج کو پہچانے اور اس مزاج کے مطابق مسرت بہم پہنچائے، اس لیے کہ اس کے نزدیک فن کا بنیادی مقصد مسرت کی فراہمی ہے۔

ڈرائیڈن کے نزدیک اظہار کا شگفتگی یا حسن، تقلید یا نمائندگی کا نتیجہ ہے مگر تقلید اور نمائندگی میکانکی طور پر نہیں ہونی چاہیے۔ شاعر اور فن کار تخلیق کرتے ہیں اور تخلیق کے لیے مواد کا انتخاب اور ترتیب اور اسے ایک نئی حیثیت دینے کی سعی ضروری ہے۔ خام مواد کو اس طرح برتنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک نئے فن پارے کی تخلیق ہوتی ہے۔ متخیلہ اس نئی تخلیق میں زندگی ڈالتی ہے اور شعور اس کے حسن کا سبب بنتا ہے۔ پس متخیلہ فن کا تخلیقی اصول ہے اور شعور اس کا تنظیمی اصول۔ شعور کی مدد سے فن کار اپنے مواد اور اوزار کے حدود کو سمجھتا ہے اور ان ذرائع کو استعمال کرتا ہے جو اس کے فن کارانہ مقاصد کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر جانسن (Dr.Johnson)

ڈاکٹر جانسن انگریزی ادب کی تاریخ میں اٹھارویں صدی کی نوکلاسیکی اقدار کا آخری نمائندہ ہے۔ وہ نوکلاسیکی اور رومانوی مدرسہائے فکر کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ گو جانسن نوکلاسیکی اقدار سے پوری طرح مطمئن نہیں ہے مگر اسے رومانوی معتقدات کا بھی کوئی علم نہیں ہے۔ عام نوکلاسیکی تصورات کے برعکس وہ فن کو فن کی حیثیت سے پرکھنے کا قائل نہیں ہے۔ وہ فن کو زندگی کا ایک ٹکڑا سمجھتا ہے اور اس بات کا قائل ہے کہ فن پارہ اخلاقی و نفسیاتی صداقتوں کے ابلاغ کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اپنے عہد کی بھرپور نمائندگی کرتے ہوئے وہ عقلیت اور عقلی و عملی اخلاقیات کا علمبردار ہے۔ عملی اخلاقیات، فن سے زندگی کی اصلاح کا تقاضا کرتی ہے اور فن میں تخیلی اور افسانوی عنصر سے خوف زدہ بھی رہتی ہے۔ (اردو ادب میں سرسید کی تحریک کے زیراثر پیدا ہونے والا ادب اسی قسم کے رجحانات کا نمائندہ ہے۔ عقلیت کے زیراثر یہ تحریک استعاروں اور فن کے دیگر تخیلی عناصر سے خوفزدہ ہے۔ عملی اخلاقیات کے نقطۂ نظر سے یہ تحریک ادب کو زندگی کی اصلاح کا ذریعہ سمجھتی ہے)۔

عقلی و شعری صداقت

ڈاکٹر جانسن عقلی و اخلاقی نقطۂ نظر کے باعث ادب کے تخیلی و افسانوی عنصر کے خلاف آواز بلند کرتا ہے:

''تخیلی و افسانوی عناصر کو رد کرنا اور اسے حقیر سمجھنا عقلی و مردانہ تقاضوں کے مطابق ہے''۔

اس کے نزدیک گرد و پیش کی حقیقت اور عملی زندگی کی صداقت کو تخیلی اور افسانوی صداقت پر برتری حاصل ہے۔ جانسن کے بقول یہ سوئفٹ کا کمال ہے کہ وہ استعاروں کا استعمال بہت ہی کم کرتا ہے:

''شیطان مشکل ہی سے استعارے کا خطرہ مول لیتا ہے''۔

مگر جانسن اس بات کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ سوئفٹ کی تحریریں اپنی مکمل صورت میں ایک عظیم استعارہ بن جاتی ہیں۔ جانسن کی عقلیت پرستی اسے ادب کے تمثیلی (Allegorical) عناصر سے بھی منحرف کر دیتی ہے:

''دنیا جہان کی تمثیلی تصویروں کے مقابلے میں، میں اس کتے کی تصویر کو دیکھنا بہتر سمجھتا ہوں جسے میں جانتا ہوں''۔

اسی بنیاد پر وہ دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو بھی رد کر دیتا ہے، اس لیے کہ وہ انھیں دروغ وافترا سمجھتا ہے۔ افلاطون بھی دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو رد کرتا ہے مگر اس کا نقطۂ نظر اخلاقی ہے، جب کہ جانسن کا نقطۂ نظر حقیقت پسندی اور عقلیت پر مبنی ہے۔

جانسن تخیل اور افسانویت پر ایک اور زاویے سے بھی حملہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تخیل کی کارفرمائی میں ذہنی سکون مضمر ہوتا ہے اور چونکہ دلی رنج والم کا اظہار اور ذہنی سکون ایک دوسرے کی ضد ہیں اس لیے بقول ڈاکٹر جانسن

''جہاں افسانویت سکون سے کام کر سکے وہاں غم والم کی گنجائش کم ہے۔''

جانسن کا یہ نظریہ آخری تجزیے میں خطرناک نتائج کا حامل نظر آتا ہے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ گردو پیش کے انفرادی تجربوں کو فن میں ڈھالنے کے لیے تخیل کا عمل دخل لازم ہے۔ فوری تجربے اور فنی تجربے کے درمیان جمالیاتی بُعد (Aesthetic distance) ضروری ہے۔ اس جمالیاتی بُعد کے حدود میں تخیل اپنا کام کرتا ہے جس کے باعث انفرادی تجربہ جمالیاتی یا فنی تجربہ بن جاتا ہے۔ اسی بات کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ایک اور طریقے سے یوں کہتا ہے کہ شاعر میں دکھ سہنے والا انسان اور تخلیق کرنے والا ذہن علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انفرادی تجربے کا فوری اظہار جہاں تخیل اور افسانویت کو سکون واطمینان سے کام کرنے کا موقع نہ ملے ادب میں جذباتیت کو جنم دے گا۔

غرض تخیل اور افسانویت پر جانسن کا اعتراض عقلیت پرستی اور حقیقت پسندی کے نقطۂ

نظر سے ہے، مگر وہ ادب میں صرف حقیقت پسندی کا تقاضہ نہیں کرتا، وہ اسے اخلاقی درس کا ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ اسی زاویۂ نظر سے وہ رچرڈسن (Richardson) کو پسند کرتا ہے اور فیلڈنگ (Fielding) کے ناول ٹام جونز (Tom Jones) کو لغو کتاب کہتا ہے اور خود فیلڈنگ کو ''بنجر بدمعاش'' کا لقب دیتا ہے۔ اخلاقی زاویۂ نظر سے ہی وہ شیکسپیئر پر بھی تنقید کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شیکسپیئر کے یہاں اخلاقی درس سے زیادہ مسرت کی فراہمی کی خواہش ملتی ہے۔ اس کے یہاں شعری عدل (Poetic Justice) کی بھی کمی ہے۔ اس نقطۂ نظر کے اعتبار سے جانسن، ٹالسٹائی (Tolstoy) اور برنارڈ شاہ (Bernard Shaw) کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ رچرڈسن کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے

''اس نے خوبی و نیک سیرتی کی انگیخت سے جذبات کو متحرک ہونا سکھایا''۔

یہاں جانسن اپنے اخلاقی نقطۂ نظر کے ساتھ نفسیاتی حقیقت پسندی کو بھی شامل کر لیتا ہے۔

عام انسانی فطرت اور انفرادی تجربہ

جانسن کی تنقید اس کلاسیکی اصول پر مبنی ہے کہ فن کو دیگر انسانی اعمال کی طرح عام انسانوں کی ذہنی و اخلاقی سطح کو بلند کرنا چاہیے۔ فن اس مقصد کو عام انسانی فطرت کی عکاسی کے ذریعہ حاصل کرتا ہے۔ جانسن کے بقول شیکسپیئر اپنی شاعری میں ڈرائیڈن کے اس تقاضے کو پورا کرتا ہے کہ شاعری کو ''انسانی فطرت کا صحیح اور شگفتہ عکس'' ہونا چاہیے۔ جانسن گردوپیش کی حقیقت کا قائل ضرور ہے مگر یہ حقیقت ایسی نہیں ہونی چاہیے کہ وہ محض مقامی رنگ یا مخصوص رسوم و رواج تک محدود رہ جائے۔ شعری حقیقت کی نوعیت آفاقی ہونی چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ عام لوگ مقامی رنگ اور مخصوص سماجی پس منظر سے جلد متاثر ہو جاتے ہیں لیکن بہت جلد اس کا اثر زائل بھی ہو جاتا ہے۔ ''خصوصی'' اور ''عمومی'' کے بارے میں جانسن، شیکسپیئر پر تنقید کرتے ہوئے اپنے نقطۂ نظر کی یوں وضاحت کرتا ہے:

''مخصوص عادات و اطوار سے کم لوگ واقف ہوتے ہیں۔ کوئی عجیب و

غریب شئے، ذہن کی کوئی نئی اختراع، ہمیں تھوڑی دیر کے لیے خوش کرسکتی ہے، لیکن تحیر سے حاصل شدہ مسرت جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ ذہن محض مستقل صداقتوں سے آسودہ ہوتا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں عالمگیر انسانی فطرت اور عادات واطوار کا عکس ملتا ہے۔ بدلتے ہوئے فیشن، غیر مستقل تصورات، کسی خاص مقام کے رسوم ورواج نہیں ہیں۔ اس کے ڈرامے ہمہ گیر انسانیت کے علمبردار ہیں جو دنیا میں ہر جگہ موجود ہے اور جسے ہر زمانے کا مشاہدہ ثابت کرسکتا ہے''۔

جانسن کے خیالات کا غائر جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ محض ''خصوصی'' اور ''عمومی'' کے تضاد پر زور نہیں دیتا، نہ ہی وہ ''منفرد'' اور ''خصوصی'' کی مخالفت کرتا ہے۔ وہ ارسطو کی طرح یہ کہتا ہے کہ ''منفرد'' اور ''خصوصی'' کے ذریعے عمومی عناصر کا اظہار ہونا چاہیے۔ عام کلاسیکی رجحان بھی یہی رہا ہے کہ ''منفرد'' اور ''خصوصی'' کو ''آفاقی'' اور ''عمومی'' کے اظہار کا ذریعہ ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر جانسن فن پارے کی پوری وحدت کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جو لوگ شیکسپیئر کے ڈراموں میں مخصوص اقتباسات اور خاص خاص حصوں کے قائل ہیں ان کی مثال اس آدمی کی ہے جو اپنا مکان بیچنا چاہتا تھا اور جیب میں نمونے کی اینٹ لیے پھرتا تھا۔

جانسن، شیکسپیئر کی ایک اور خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ دور از کار باتوں کو انسانی تصورات کے قریب تر کر دیتا ہے اور حیرت انگیز کو مانوس بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس طرح جانسن کے بقول شیکسپیئر کے یہاں محض وہ فطرت نہیں ہے جو مخصوص واقعات و سانحات کے مطابق خود کو آشکار کرتی ہے۔ وہ ایسی فطرت کا اظہار کرتا ہے کہ اگر ویسے ہی امکانی واقعات پیش آئیں تو اسی طرح پھر ظاہر ہو۔ ہم جانسن کے اس خیال کا مقابلہ ارسطو کے نظریۂ امکان سے کر سکتے ہیں۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے، اس لیے کہ وہ مخصوص واقعات سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے۔

شاعری کا مقصد

جانسن شاعری کے بارے میں ڈرائیڈن کی تعریف کو تسلیم کرتا ہے جس کے مطابق شاعری ''انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس'' ہوتی ہے، اور اسی باعث مسرت بخش ہوتی ہے۔ شاعری سے اخلاقی درس کا تقاضا کرنے کے باوجود وہ اس کے مسرت بخش پہلو کو بھی تسلیم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ

''کوئی چیز زیادہ عرصے تک اور زیادہ لوگوں کو مسرت فراہم نہیں کر سکتی جب تک کہ وہ عام انسانی فطرت کی نمائندہ نہ ہو''۔

جانسن کے اس قول سے شاعری کے بارے میں مندرجہ ذیل نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں

۱۔ شاعری کا بنیادی مقصد اور وظیفہ مسرت کی فراہمی ہے۔

۲۔ یہ مسرت عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی سے حاصل ہوتی ہے۔

۳۔ اگر عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی ہو یا بقول ڈرائیڈن ''انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس'' ہو تو یہ مسرت دیرپا اور زیادہ لوگوں کے لیے ہوگی۔

ظاہر ہے کہ جانسن ''عام انسانی فطرت'' کہہ کر شاعری میں ''عمومیت'' کے عنصر پر زور دیتا ہے مگر جانسن کے یہاں ''عمومی'' کی اصطلاح ارسطو کی ''امکانی'' کی طرح کوئی فلسفیانہ تصور پیش نہیں کرتی۔ اس کا تصور ''اعداد و شمار'' پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک ''عمومی'' وہ شے ہے جو عام لوگوں اور عام زمانوں میں پائی جائے۔ اس کے باوجود جب وہ یہ کہتا ہے کہ

''جو زیادہ عام ہے وہ زیادہ حقیقی بھی ہے''۔

تو اس کا یہ تصور فلسفیانہ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔

جانسن کے نظریے میں ایک اور مفروضہ بھی مضمر ہے وہ یہ کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر ہر جگہ اور ہر زمانے میں یکساں ہوتی ہے۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ زمانی و مکانی فرق بہت معمولی ہوتا ہے۔ تمام کلاسیکی نظریات انسانی فطرت کو غیر مبدل مانتے ہیں۔ اس کے برعکس رومانوی نظریے کے مطابق انسانی فطرت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ

ڈرائیڈن نے انگریزی ڈراموں کے حق میں زمانی و مکانی، جغرافیائی و تاریخی فرق پر زور دیا تھا اور اسی فرق کی بنا پر ذوقِ سلیم کے فرق کا بھی قائل تھا۔ بہرحال جانسن کے بنیادی انسانی فطرت کے عمومی اظہار پر زور دینے کے باوجود، ہم اس کے بعض اشاروں سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ وہ ''منفرد'' اور ''خصوصی'' کے خلاف نہیں ہے بلکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ شاعر ''منفرد'' کے ذریعے ''آفاقی'' اور ''خصوصی'' کے ذریعے ''عمومی'' عناصر کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ شیکسپیئر کے بارے میں یہ خیال ظاہر کرتا ہے

> ''شیکسپیئر کے کردار محض غیر حقیقی تصورات نہیں ہیں، وہ ایسے انسان ہیں جن کا عمل دیکھ کر اور جن کی تقریر سن کر ناظر یہ چاہتا ہے کہ وہ بھی ویسے ہی عمل اور ویسی ہی تقریر کرتا''۔

جانسن یہ بھی کہتا ہے کہ شیکسپیئر کے یہاں ہیرو نہیں ہوتے۔ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ اس کے نزدیک شیکسپیئر کے ہیرو اپنی تمام صلاحیتوں اور صفات کے ساتھ انسانی فطرت کے عام قوانین کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ وہ اوتار یا دیوتا نہیں بنتے اور بہرصورت انسان ہی رہتے ہیں۔ یہاں جانسن یہ کہنا چاہتا ہے کہ شیکسپیئر کے ہیرو منفرد خصوصیات کے حامل ہونے کے باوجود عام انسانی فطرت کا ہی اظہار کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر اس کے نزدیک شاعر کا کام ''منفرد'' کے ذریعے ''آفاقی'' و ''عمومی'' کا اظہار ہے۔

شاعری اور درس

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جانسن کی نظر میں ادب اور شاعری فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتی ہے یا وہ محض اسی شے کا ''شگفتہ عکس'' ہوتی ہے جسے ہم پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ اس مسئلے میں جانسن، ڈرائیڈن سے زیادہ واضح نظریہ رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر ہر شاعری ہمیں وہی کچھ بتاتی ہے جو غور و فکر کرنے والے اور مشاہدہ و تجربہ سے گزرنے والے انسان پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ جو علم ہمیں ملتا ہے وہ ان مثالوں کے

ذریعے ملتا ہے جنھیں ہم پہلے سے نہیں جانتے۔ قاری کو مسرت یوں ملتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے تقاضوں کو جنھیں وہ پہلے سے جانتا ہے، شناخت کر لیتا ہے۔ تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ شناخت خواہ وہ غیر مانوس مثالوں کے ذریعے کیوں نہ ہو، سبق آموز نہیں ہوتی اور جانسن کے نظریات میں اس بات کا سراغ نہیں ملتا کہ ادب اس لیے سبق آموز ہوتا ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتا ہے۔ وہ یہ تو ضرور کہتا ہے کہ شیکسپیر کے ڈراموں سے فقیر منش دنیوی معاملات کو سمجھ سکتا ہے اور عام انسان اپنے جذبات کے اتار چڑھاؤ کا اندازہ کر سکتا ہے۔ تاہم اس بات سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری فقیر منش یا عام انسان کو کوئی نیا علم دیتی ہے۔ مگر جانسن بڑی وضاحت اور شدت سے اس بات کا قائل ہے کہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی کے ساتھ اخلاقی درس دینا بھی ہے۔

تاہم اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ شاعری کا کام عام انسانی فطرت کی عکاسی ہے اور ساتھ ہی اس کا یہ بھی کام ہے کہ وہ اخلاقی طور پر سبق آموز ہو تو یہاں ہمیں جانسن کے یہاں ایک بنیادی تضاد نظر آتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر خوبیوں اور نیکیوں کی حامل ہے مگر دوسرے شواہد سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جانسن انسانی فطرت کی بنیادی نیکی کا قائل نہیں ہے۔ سڈنی نے اس تضاد کو یوں حل کر لیا تھا کہ اخلاقی درس کے لیے شاعری ایسی دنیا پیش کرتی ہے جو روزمرہ کی واقعاتی دنیا سے اعلیٰ اور برتر ہوتی ہے۔ مگر جانسن اس بات کا بھی قائل نہیں ہے وہ تو شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح عکاس تصور کرتا ہے۔ پس شاعری کو انسانی فطرت کا عکاس سمجھنا اور انسانی فطرت کو بد سمجھنا اور پھر شاعری سے یہ توقع رکھنا کہ وہ عام انسانوں کو اخلاقی درس دے، یہ ایک ایسا تضاد ہے جس کا جانسن کے پاس کوئی واضح جواب نہیں ہے۔

ذکاوت

اس مقام پر جانسن کی مدافعت میں ایک پہلو نکالا جا سکتا ہے۔ جانسن نے ذکاوت (Wit) کی تعریف کرتے ہوئے پوپ (Pope) سے اختلاف کیا ہے۔ پوپ نے ذکاوت کی تعریف یوں کی ہے:

''جو بات اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معرضِ اظہار میں نہ آئی''۔

ڈاکٹر جانسن، پوپ کی اس تعریف کو رد کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پوپ نے ذکاوت کے مفہوم کو خیال کی خوبی سے ہٹا کر اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا ہے۔ پوپ کی تعریف کے بارے میں جانسن لکھتا ہے :

> ''یہ تعریف غلط بھی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔ اکثر سوچی جانے والی بات میں خرابی یہی ہوتی ہے کہ وہ اکثر سوچی جاتی ہے۔ ذکاوت کے لیے شرط یہ ہے کہ بات کو نئے سرے سے سوچا جائے''۔

جانسن کی اس تعریف سے یہ پہلو نکالا جا سکتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی حد تک اس بات کو تسلیم کرتا تھا کہ شاعری کا کام محض یہ نہیں ہے کہ وہ مانوس باتوں کی شناخت کرائے یا یہ کہ محض عام انسانی فطرت کی عکاسی یا اظہار کرے۔ اس کا کام یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دے۔ اس مفروضے کو جانسن کے ان خیالات سے اور زیادہ تقویت ملتی ہے جو اس نے گرے (Gray) کی Elegy پر تبصرہ کرتے ہوئے ظاہر کیے۔ اس سلسلے میں اس نے دو اہم باتیں کہی ہیں جن کا تعلق اس بحث سے ہے:

۱۔ اس نظم میں ایسی تصویریں ہیں جن کا عکس ہر ذہن میں موجود ہے اور اس میں ایسے جذبات ملتے ہیں جن کی گونج ہر سینے میں سنائی دیتی ہے۔

۲۔ اس نظم کے چار بندوں میں ایسے خیالات ہیں جو میرے لیے بالکل نئے ہیں، جنھیں میں نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ تاہم جو شخص بھی انھیں پڑھے گا وہ خود کو یہی جتائے گا کہ اس نے بھی اسی طرح محسوس کیا ہے۔

ان خیالات کے پیشِ نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گو جانسن نے واضح طور پر کہیں یہ نظریہ پیش نہیں کیا کہ شاعری ہمیں کوئی نیا علم دیتی ہے مگر اس بات کی طرف اشارے ضرور ملتے ہیں کہ شاعری ایک خاص قسم کا شعور عطا کرتی ہے، گو اس کے نزدیک یہ شعور ''شناخت'' سے ہی ملتا ہے۔

ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ جانسن کے نزدیک شاعری میں یہ تمام عناصر، مانوس اور غیر مانوس، شناخت اور شعورِ ذات، سب بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

ادبی نمونوں کی تقلید

جانسن کی تنقید کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نو کلاسیکی ناقدوں میں مروجہ تصورِ تقلید کی سب سے زیادہ اور سب سے شدید مخالفت کی۔ اٹھارویں صدی میں تقلید کا تصور یہ تھا کہ قدیم ادبی نمونوں کی تقلید کی جائے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے قدما کی تقلید کے خلاف سب سے پہلا قدم اٹھایا مگر اس کی دلیل یہ تھی کہ زمانی و مکانی اختلافات کے سبب ذوقِ سلیم میں بھی تبدیلی آتی ہے اور اس لیے یہ ضروری نہیں کہ جو چیز یونانیوں اور رومیوں کو متاثر کرتی تھی وہ انگریزوں کو بھی متاثر کرے۔ یوں ڈرائیڈن نے مقامی رنگ کی اہمیت جتاتے ہوئے قدما کی سند سے انکار کیا مگر ڈاکٹر جانسن کے دلائل اس سے مختلف ہیں۔ جانسن قدما کی تقلید کو اس لیے رد کرتا ہے، تاکہ فن ''عام انسانی فطرت'' (عقل و جذبہ) کی براہ راست تقلید کرنے کے لیے آزاد ہو سکے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ قدما کی تقلید کسی قدر ضروری ہے اس لیے کہ انھیں زمانے کی سند حاصل ہے۔ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھنے کے سبب وہ معیار کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ پس ایسے فن پاروں کے اصولوں اور مقاصد کو سامنے رکھ کر جدید لکھنے والا بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے مگر قدیم فن پاروں کے ظاہری خواص کی نقل کر کے مکھی پر مکھی مارنا، کسی ادیب کو عظمت کے درجے پر فائز نہیں کر سکتا۔ پس جانسن کی اہمیت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے ''عام فطرت'' کا سہارا لے کر، کلاسیکی اور عقلی بنیادوں پر اپنے عہد کے مروجہ تصورِ تقلید کو چیلنج کیا جس کے مطابق فن کے خارجی عناصر اور ہیئت کے مسلمہ اصولوں کا تتبع لازمی اور ضروری تھا

> ''کسی ادیب کی پہلی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ وہ فطرت کو رسم سے ممیز کرے یا یہ کہ وہ اس چیز میں جو صحیح ہونے کی وجہ سے مروج ہے، اور اس میں جو محض اس لیے صحیح ہے کہ وہ مروج ہے، حدِ فاصل قائم کرے''۔

اٹھارویں صدی کا متعصب ناقدانہ ذہن شیکسپیئر کے یوں خلاف تھا کہ اس نے اپنے

ڈراموں میں نوکلاسیکی اصولوں کو نہیں برتا۔ مثال کے طور پر اس کے یہاں معین اور نمائندہ کردار (Type) کی نوکلاسیکی پیش کش نہیں ہے۔ اس کے رومی مکمل رومی نہیں معلوم ہوتے اور اس کے بادشاہ، بقول والٹیر، پورے طور پر شاہانہ نہیں ہیں۔ جانسن کا خیال تھا کہ شیکسپیئر بے جا تفصیل میں گئے بغیر، نمائندہ کرداروں کی بنیادی خصوصیات کو برقرار رکھتا ہے۔ البتہ اس کے نمائندہ کردار محض چند خارجی خصوصیات مثلاً پیشہ یا بعض مقامی رسوم کے حامل نہیں ہوتے۔ وہ عام انسانی فطرت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جانسن کہتا ہے

''شاعر حالات و مقامات کے معمولی فرق کو اس مصور کی طرح نظرانداز کر دیتا ہے جو تصویر سے مطمئن ہو کر لباس سے بے توجہ ہو جاتا ہے''۔

اسی طرح عام انسانی فطرت کی بنیاد پر وہ شیکسپیئر کے المیاتی طربیوں (Tragi Comedies) کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیہ و طربیہ کو باہم ملانے پر اعتراض کرنے کی بجائے ہمیں شیکسپیئر کی تعریف کرنی چاہیے کہ اس کے اختراعی ذہن نے ادب میں ایک نئی ہیئت کی تخلیق کی۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی تخلیقی فن پارے میں مختلف حصوں کی نشست، واقعات کا تسلسل اور فنی محاسن کا استعمال، خوش اسلوبی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی، ہزاروں طریق سے ممکن ہے۔

''فطرت کی تخلیقات میں ایسی صفات موجود ہیں جن کا ہمیں علم نہیں اور فن کی صلاحیتوں میں ایسی ترکیبیں ہیں جنھیں برتا نہیں گیا''۔

اسی حوالے سے جانسن مکانی و زمانی وحدتوں کے خلاف بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ڈرامے کا ناظر یہ سوچ کر ڈرامہ دیکھنا شروع نہیں کرتا کہ وہ فلاں مقام پر ہے۔ اس لیے دوسرے منظر میں مقام کی تبدیلی اس کے ذہن پر بار نہیں ہوتی۔ جہاں تک زمانی وحدت کا تعلق ہے ڈاکٹر جانسن کا خیال یہ ہے کہ ناظر کی متخیلہ برسوں کی مدت میں اور چند گھنٹوں کے گزرنے میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتی۔ جس طرح کسی قصے کا قاری ایک گھنٹے کے اندر ہیرو کی پوری زندگی کا، یا کسی مملکت کے انقلابات کا مطالعہ کر لیتا ہے اور وحدت زمانی کا تقاضا نہیں کرتا اسی طرح ناظر بھی ڈرامے میں زمانی عنصر پر غور نہیں کرتا۔ نوکلاسیکی جانسن کے ان دلائل کی بنیاد محض عام فہم پر ہے مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ

فرانسیسی ناول نگار اور ناقد استند ال نے اپنے ایک مضمون میں جانسن کی اس رائے کا ترجمہ کرتے ہوئے اسے رومانوی دستاویز کا نام دیا ہے۔

فن کے معیار کی کسوٹی

دیگر کلاسیکی ناقدوں کی طرح جانسن بھی فن کو خارجی معیارات کے مطابق ناپتا ہے۔ اس کے نزدیک فن پارے کی عظمت اس بات میں ہے کہ وہ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھے۔ اس لیے کہ اگر کوئی چیز ایک مدت تک قدر کی نظر سے دیکھی جاتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ محترم ہے۔ جو چیز ایک مدت تک جانی پہچانی جاتی ہے اس پر بہت زیادہ غور ہو چکا ہوتا ہے اور جس چیز پر غور ہو چکا ہوتا ہے اسے زیادہ سمجھا بھی جاتا ہے۔ پس جانسن کے نزدیک ایک مدت تک قبولیت کا درجہ رکھنے کے باعث فن پارہ ایک معیاری مقام حاصل کر لیتا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ جانسن قاری کے تاثر کے مطابق فن پارے کی حیثیت مقرر کرتا ہے اور دوسرا یہ کہ وہ وقت کو سب سے بڑا ناقد سمجھتا ہے۔

جانسن کی حیثیت

یوں تو جانسن کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر نوکلاسیکی ہے لیکن اس کی اکثر آراء اٹھارویں صدی کے سخت گیر کلاسیکی نظریات سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ دراصل کلاسیکی اور رومانوی دونوں رجحانات زندگی کی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ہیں لیکن جب کلاسیکیت اندھی تقلید، رسوم و رواج اور ضابطوں کی سخت گیری کا شکار ہو جاتی ہے تو اس کی مسخ شدہ صورت، زندگی اور ادب دونوں کے تخلیقی سوتوں کو خشک کر دیتی ہے اور خود ایک بنجر اصول بن کر رہ جاتی ہے۔ رومانویت، بغاوت اور آزادی کے نام پر تخلیقی اصولوں کی دریافت کرتی ہے، لیکن یہی بغاوت اور آزادی اپنے حدود سے باہر ہو کر زندگی اور ادب دونوں میں بے راہ روی، افراتفری اور انتشار کا باعث ہوتی ہے اور یوں تخلیق کی قوتیں تخریب کی صورتیں اختیار کرنے لگتی ہیں۔ جانسن کا کمال یہ

ہے کہ اس نے عقلیت، عام انسانی فطرت اور عام فہم کی بنیاد پر ہی نو کلاسیکی تصورات کی سخت گیری کو دور کیا۔ انیسویں صدی کی تنقید جانسن کو کٹر نو کلاسیکی اور متعصب ذہنیت کا ناقد قرار دیتی ہے جو نو کلاسیکی اقدار کو رائج کرنے کے لیے آخری لڑائی لڑ رہا تھا۔ بیسویں صدی کی تنقید جانسن کو رومانوی تعصبات کی عینک سے نہیں دیکھتی۔ آج جب کہ رومانوی تصورات کے آخری منطقی نتائج ہمارے سامنے ہیں، ہمیں جانسن کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہوسکتا ہے۔

نوکلاسیکی اقدار کے خلاف ردعمل
اور
جدید طرزِ احساس کی ابتدا

اٹھارویں صدی کی عقلیت پسندی اور نوکلاسیکی ضابطوں کی سخت گیری کے خلاف انسانی جذبات اور احساسات کے حق میں ردعمل کا ایک سلسلہ بھی اسی صدی میں شروع ہوا۔ انگریزی فلسفی شیفٹسبری (Shaftesbury) نے ہابس (Hobbes) کے اس تصور کا کہ انسان فطری طور پر خود غرض ہے، یہ جواب دیا کہ انسان میں فطرت کی طرف سے اخلاقی حس ودیعت ہوتی ہے جو اسے خوبیوں اور نیک اعمال کی طرف مائل کرتی ہے۔ شیفٹسبری کے مقلدوں نے اس تصور کا یہ مطلب نکالا کہ انسان اپنے احساسات کے ذریعے حسن و خوبی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کے انگریزی ادب میں جذباتیت کی رونمایاں ہے۔ اس صدی کے اوائل میں عام تصور یہ تھا کہ انسان کی امتیازی خصوصیت اس کی عقل ہے اور صدی کے آخر میں اس تصور نے جنم لیا کہ انسان کی فطری خصوصیت اس کے احساسات ہیں۔ اسی تصور نے جذبات کی بے ساختگی اور ذہنی اپج کے تصورات کو بھی پیدا کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر انسان کی فطری و امتیازی خصوصیت اس کے احساسات ہیں تو فن میں ان کا بے ساختہ اظہار فنی خوبی پر منتج ہوگا۔ ورڈزورتھ (Wordsworth) کا قول ہے کہ شاعری احساسات کی تاریخ یا سائنس ہے۔ پس یہ تصور کہ فن 'اظہارِ ذات' ہے اسی زمانے میں پیدا ہوا اور کسی نہ کسی شکل میں انیسویں صدی سے بیسویں صدی تک پہنچا۔ اس تصور نے فن کے نظریات میں 'تخیلاتی' اور 'عقلی' پر تصنع' اور 'فطری' کے تضادات کو جنم دیا اور اسی نے 'فطری آدمی' کے تصور کو بھی پیدا کیا۔ بلیک (Blake) اور ورڈزورتھ (Wordsworth) کی نظموں میں بچہ کی مثالی حیثیت یوں ہے کہ وہ فطرت سے قریب ہوتا ہے اور روزمرہ زندگی کے تقاضے اسے آلودہ نہیں کرتے۔ ورڈزورتھ کے نزدیک ان انسانوں کی اعلیٰ حیثیت ہے جو فطرت کی گود میں پلتے ہیں اور شہر کی پر تصنع زندگی سے دور رہتے ہیں۔ روسو (Rousseau) کا 'شریف وحشی' (Noble Savage) اسی 'فطری آدمی' کی آخری حد ہے، جو ماقبل تہذیب سے متعلق ہے اور جسے متمدن زندگی کی ہوا نہیں لگی ہے۔ فطرت کو تمدن اور برتری حاصل ہے اس لیے کہ ایک چیز خدا کی تخلیق ہے اور دوسری انسان کی۔ ان تمام

باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر انسانی احساسات فطری طور پر نیکیوں اور خوبیوں کی طرف مائل ہوتے ہیں تو متمدن زندگی کے تمام پہلو، سیاسی اور معاشرتی حالات، احساسات کے فطری اظہار میں رکاوٹ بن کر انسان کے فطری ارتقا کی راہیں بند کرتے ہیں۔ یوں اس تصور کے دو پہلو ہوئے:

(۱) روسو کی دور وحشت کی پرستش، ماضی پرستی اور رجعت پسندی پر منتج ہوتی ہے۔

(۲) اظہار ذات کی کوشش میں سیاسی و معاشرتی ضابطوں کے خلاف ردعمل اس تصور کو انقلابی تصور بنا دیتا ہے۔

فن کے بارے میں اس عہد کا مروج کلاسیکی نظریہ یہ تھا کہ فن تقلید فطرت ہے مگر فطرت کے بارے میں کلاسیکی تصور یہ تھا کہ اس میں عقلی تنظیم موجود ہے اور وہ منظم ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے۔ فطرت کے مظاہر اور اس کی مختلف ہیئتیں عقل کو متاثر کرتی ہیں اور اس کے لیے معرض تقلید بنتی ہیں۔ سترھویں صدی کے اواخر میں جدید انگریزی تجربی فلسفہ (Empirical Philosophy) نے اس قدیم تصور کا اعادہ کیا کہ فطرت کی حقیقت گرد و پیش کی ٹھوس اشیاء میں ہی موجود ہے۔ فطرت کے آفاقی قوانین معروضی طور پر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے۔ یہ وہ عام مفروضے ہیں جنھیں ہم گرد و پیش کی دنیا میں اشیاء کی یگانگت اور ہم رنگی کو دیکھ کر حاصل کرتے ہیں۔ ہابس (Hobbes) اور لاک (Locke) نے انسانی تجربے اور علم کی نوعیت کا تجزیہ کیا۔ لاک نے یہ بتایا کہ جو علم ہم حاصل نہیں کرتے وہ عقلی مفروضوں یا خارجی ہیئتوں سے حاصل نہیں کرتے۔ ہمارا علم ہمارے ٹھوس تجربوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ علم ہم حواس کے ذریعے حاصل کیے ہوئے حسی ادراک کی ترکیبی صورت سے حاصل کرتے ہیں۔ ہیوم (Hume) نے حسی تجربے کے متعلق اس استدلال کو اور آگے بڑھایا اور عقل کی حقیقت کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ اگر ہمارا علم ہمارے حسی تجربے کا نتیجہ ہوتا ہے تو اس بات کے لیے کوئی جواز نہیں ہے کہ ہم عقل کی صلاحیت کو تسلیم کریں جسے ہم حواس کے ذریعے محسوس نہیں کرتے۔ جب ہم اپنے ذہن میں جھانکتے ہیں تو ہمیں حسی ادراک کی مختلف ترکیبوں اور صورتوں کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔

تجربی فلسفہ (Empirical Philosophy) اور تجربی نفسیات (Empirical Psychology) کے اثرات کے تحت ادبی تنقید نے ایک نئی سمت اختیار کر لی۔ اب تجربی نفسیات کی طرح تنقید بھی ذہن کے تجزے کی طرف مائل ہوئی تاکہ انسانی جذبات و احساسات کے بارے میں کچھ ایسے عام اصولوں کا پتہ چلے جن کے ذریعے ذوق سلیم کے متعلق کوئی معیار قائم کیا جا سکے۔

کلاسیکی نظریات کے برعکس نئے پیدا شدہ رجحانات میں 'عمومی' کے بجائے 'خصوصی' پر اور آفاقی مفروضوں کے بجائے گرد و پیش کی ٹھوس حقیقت پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ کلاسیکی شاعری میں تمثال کاری (Imagery) کو عمومی سطح پر برتنے کا رجحان ملتا ہے جب کہ رومانوی شاعری اسے زیادہ سے زیادہ خصوصی بناتی ہے۔ کلاسیکی شاعر، بہ قول ڈاکٹر جانسن، شاعری سے 'عہد اور قوم کے تعصبات' کو خارج کر دیتا ہے، جب کہ رومانوی شاعر مقامی رنگ، لوک عناصر اور قومی موضوعات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ کلاسیکی شاعر کے نزدیک نظم کا خاکہ یا خیال زیادہ اہم ہوتا ہے جب کہ رومانوی شاعر بہ قول آرنلڈ نظم کے مختلف حصوں اور تفصیل پر زیادہ زور دیتا ہے۔ پوری نظم کے بجائے کرداری پیش کش، تمثال کاری یا زبان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اس رومانوی رجحان کا سب سے زیادہ اور نمایاں اظہار ڈرامے کے کرداروں کو پلاٹ پر فوقیت دینے میں ہوا ہے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں بھی، کلاسیکی رجحان کے برعکس رومانوی رجحان یہ ہے کہ نمائندہ اور معین کرداروں کے بجائے مخصوص اور منفرد کرداروں کی پیش کش کی جائے۔

'مخصوص'، 'منفرد' اور گرد و پیش کی ٹھوس حقیقت پر زور دینے کے رجحان کے ساتھ، شاعری کی ماہیت کے بارے میں اس رجحان کے متوازی ایک اور رجحان بھی پیدا ہوا جس کے مطابق شاعری 'تقلید' (Imitation) کے بجائے 'اظہار' (EXpression) قرار پائی۔ اب فن کا مقصد یہ قرار پایا کہ وہ معروض (Object) کے غیر قطعی اور تغیر پذیر عنصر کی گرفت کرے اور اس کا اظہار اس طرح کرے کہ اس شے کی مخصوص انفرادیت ظاہر ہو۔ معروض کا حسن بھی اسی پیش

کش کے نتیجے کے طور پر ظاہر ہوگا۔ پس انسانی فطرت اور کردار کے غیر قطعی عناصر کی گرفت اور ان کا اظہار فن کا سب سے اہم موضوع بن گیا۔ اس تصور نے آگے بڑھ کر مختلف صورتیں اختیار کیں۔ کبھی وہ زولا (Zola) کی فطرتیت (Naturalism) کی صورت میں سائنسی تجربوں کے غیر جذباتی طریق کار کے مطابق ہو گیا اور کبھی تاثریت (Impressionism) کی شکل میں نمایاں ہوا۔

گرد و پیش کی حقیقت پر زور دینے کے باعث، ادب کا مطالعہ گرد و پیش کے مخصوص حالات و واقعات کے حوالے سے ہونے لگا۔ اس طرح ادبی تنقید میں تاریخی نظریہ پیدا ہوا جس نے پوری صدی میں ارتقائی منزلیں طے کیں۔ اس تاریخی نظریہ تنقید کا ایک پہلو یہ تھا کہ ادب کا مطالعہ کسی قوم کے تہذیبی حوالے سے ہونے لگا اور ادب کو پوری قوم کی تہذیبی اقدار کے اظہار کا ذریعہ سمجھا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ اس ذہن کا مطالعہ بھی شروع ہوا جو ایک خاص عہد اور خاص قوم میں ایک مخصوص نفسیات کا حامل ہوتا ہے۔ یوں انیسویں صدی کے اواخر میں تاریخی مطالعہ کے ساتھ ذہنی و نفسیاتی مطالعہ بھی شروع ہوا اور اب تنقید میں سوانحی عنصر بھی اہم ہو گیا۔

آج کی ادبی تنقید میں نفسیاتی طریق کار کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اٹھارویں صدی میں ہی تجربی نفسیات کو شاعری کی ماہیت اور شاعر کے ذہن کے تجزیے کے لیے استعمال کیا جانے لگا تھا۔ اسی صدی کے آخر میں ہارٹلے (Hartley) کا تصور 'تلازمہ خیال' (Association of Ideas) تنقیدی مسائل پر منطبق ہونے لگا۔ انسانی ذہن اور جذبات کے نفسیاتی تجزیے نے تنقید کو بڑی حد تک داخلی معاملہ بنا دیا اور ذوق کی بنیاد ذاتی احساسات پر رکھ دی۔ مگر یہ طریق کار 'متخیلہ' کے تصور کے ارتقا میں یقیناً سودمند ثابت ہوا۔ اٹھارویں صدی کی تلازماتی نفسیات (Associationist Psychology) نے 'متخیلہ' کے بارے میں تصور دیا تھا کہ یہ دو مختلف اشیاء کی تمثالوں (Images) کو جوڑ کر ایک تیسری شے کے تصور کو پیدا کر سکتی ہے۔ مثلاً گھوڑے اور پر کی تمثالوں کو ملا کر ہوائی گھوڑے کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ یہ تیسرا وجود

اشیاء کی ترکیب ہوتے ہوئے بھی ان سے مختلف ہے۔ ورڈز ورتھ (Wordsworth) اور ہیزلٹ (Hazlitt) کے یہاں متخیلہ کے عمل کے بارے میں کم و بیش یہی تصور ملتا ہے مگر کورج (Coleridge) متخیلہ کو زیادہ تخلیقی صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔

انگریزی تنقید نے متخیلہ کی صلاحیتوں کے بارے میں ایک مخصوص تصور یہ پیش کیا کہ وہ خود کو اشیاء سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر سکتی ہے۔ ہم جس چیز کا مشاہدہ کرتے ہیں، ہمارا ذہن اس کی خصوصیت کو اپنا لیتا ہے۔ ہم جتنا زیادہ غور کریں گے اتنی ہی زیادہ ہم آہنگی ہوگی۔ اٹھارویں صدی میں یہ تصور ابھرا کہ ہم آہنگی کے احساس میں اخلاقی احساس بھی شامل ہوتا ہے۔ اس طرح ایڈم سمتھ (Adam Smith) نے اس نظریہ کی بنیاد پر اخلاقی احساسات (Moral Sentiments) کا پورا نظریہ کھڑا کر لیا۔ اب اشیاء کے ساتھ یہ ہم آہنگی ہمدردی کے مترادف ہوئی۔ نفسیات نے اس تصور کو اپنا کر متخیلہ کا ایک ایسا نظریہ بنایا جو تنقید پر اور بالخصوص ڈرامائی تنقید پر منطبق ہوتا تھا۔ کیٹس (Keats) نے اسی بنیاد پر منفی صلاحیت (Negative Capability) کا تصور پیش کیا۔ کیٹس کہتا تھا کہ جب وہ کسی پرندے پر نظم لکھنا چاہتا ہے تو وہ چاہتا ہے کہ خود پرندہ بن جائے گویا ہمدردی کے باعث اس سے بالکل ہم آہنگ ہو جائے۔

رومانوی ذہن کی نفسیات میں دلچسپی نے فن میں اشاریت (Suggestiveness) کی نئی صفت دریافت کی۔ نئے نفسیاتی زاویہ نظر نے یہ ثابت کیا کہ فن کا مقصد ذہن میں ایک خاص حرکت اور ایک مخصوص ردعمل بیدار کرنا ہے۔ ہیزلٹ (Hazlitt) کا کہنا ہے کہ جب متخیلہ نقل کو اصل سے مشابہ پاتی ہے تو فنی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ پس ایسی صورت میں اہمیت اس خاصیت کی ہوگی جس کے باعث مشابہت دریافت کرنے کا عمل پیدا ہوتا ہے۔ اگر نقل مطابق بہ اصل ہو تو ایسا کوئی ردعمل پیدا نہ ہوگا۔ اس ردعمل کے لیے اصل و نقل میں کچھ نہ کچھ فرق لازمی ہے۔ ایڈم سمتھ کا کہنا ہے کہ نقلی پھول اور پھل، ان کی تصویروں کے مقابلے میں اور رنگین مجسمے بے رنگ مجسموں کے مقابلے میں کم مسرت بخش ہوتے ہیں۔ اسی طرح

شاعری میں بالکل واضح پیش کش قاری میں کوئی تحریک پیدا نہیں کرتی۔ کولرج کا کہنا ہے کہ شاعری کی قوت تفاصیل پیش کرنے میں نہیں ہوتی بلکہ ذہن کی اس قوت میں ہوتی ہے جس کے تحت متخیلہ تصویر کشی کے لیے مجبور ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ فن کی قوت اسی اشاریے میں ہوتی ہے۔ جس کے باعث قاری یا ناظر خود ایک قسم کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے۔ انیسویں صدی میں شاعری میں سحر انگریزی، تحیر اور مافوق الفطرت عناصر کی تلاش اس تصور کا ایک نتیجہ ہے، اور اس کا دوسرا نتیجہ فرانس کی علامتیت (Symbolism) کی تحریک ہے۔ ان دونوں صورتوں میں فن کا مقصد قاری کے ذہن میں داخلی عمل کی تحریک ہے اور یہ مقصد کلاسیکی مقصد سے بالکل مختلف ہے۔ فن میں اس رومانی اشاریت کا نتیجہ یہ ہوا کہ داخلی اور جذباتی استغراق و محویت مقصود بالذات بن گئی اور جدید عہد میں تو شعری اشاریت کے حصول کی کوشش نے شعوری ابہام کی صورت اختیار کر لی ہے۔

متخیلہ کے رومانی نظریہ نے فطرت کے بارے میں نامیاتی تصور (Organic View) پیش کیا۔ اس تصور کے مطابق عقل کی تجزیہ کاری کے باعث حقیقت مختلف حصوں میں بٹ کر مسخ ہو جاتی ہے۔ عقل فطرت کے اس نامیاتی اصول کا جو اسے زندہ حقیقت بناتا ہے، گلا گھونٹ دیتی ہے۔ اس کے برخلاف متخیلہ خارجی اشیاء کے ساتھ ہم آہنگی کے باعث ان کی زندہ حقیقت کو سمجھتی ہے اور اشیاء کے مختلف حصوں میں تقسیم کرنے کے بجائے انھیں حقیقت کل سے مربوط دیکھتی ہے۔ جرمن فلسفی شیلنگ (Schelling) کے نزدیک کائنات میں نامیاتی ارتقا کا سلسلہ ہمہ وقت جاری و ساری ہے۔ فن کے ذریعے انسان اس نامیاتی ارتقا کے عمل میں شریک ہو جاتا ہے۔ فن میں ہیئت اور مواد یعنی عمومی اصول اور ٹھوس حقیقت نامیاتی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ ہیئت مواد کے لیے اور مواد ہیئت کے لیے قوت و توانائی کا سبب بنتا ہے۔ اس طرح فن فطرت کے ترکیبی و نامیاتی عمل کو دہراتا ہے۔

یہ نامیاتی فلسفہ ماورائیت (Transcendentalism) کی خصوصیت کا بھی

حامل ہے۔'ماورائیت' کی اصطلاح کے ایک سے زیادہ مفاہیم ہیں۔ کانٹ (Kant) اور اس کے مقلدوں کے نزدیک اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے تجربات سے ماورا ایک ایسی حقیقت موجود ہے جو ہمارے دائرۂ فہم و ادراک میں نہیں سما سکتی۔ اس کے دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ انسانی ذہن تجربوں کے حدود سے ماورا ہو کر ان تجربوں کو منظم کرتا ہے۔ اس اصطلاح کے ایک تیسرے معنی جو کانٹ کے معنی سے مختلف ہیں، یہ ہیں کہ گرد و پیش کے مادی حقائق سے ماورا ایک اعلیٰ حقیقت کا وجود ہے۔ اسی مفہوم میں کولرج کا تنقیدی نظام 'ماورائیت' کے نظریے کا حامل ہے۔

کبھی ماورائیت کے عنصر کے ساتھ اور کبھی اس کے بغیر یہ نامیاتی فلسفہ (Organic Philosophy) کسی نہ کسی شکل میں جدید عہد تک پہنچ گیا ہے۔ ہنری برگساں کا تخلیقی ارتقا (Creative Evolution) کا نظریہ اور وہائٹ ہیڈ (Whitehead) کے تصورات اسی نامیاتی فلسفہ کی توسیع ہیں۔ وہائٹ ہیڈ کی نظر میں پوری رومانوی تحریک فطرت کے نامیاتی تصور کے حق میں میکانکیت کے خلاف ایک احتجاج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے باوجود کہ یہ تصور رومانوی عہد کی پیداوار ہے مگر یہ کلاسیکیت کی نفی نہیں ہے۔ فن کے بارے میں قدیم کلاسیکی تصورات کی بنیاد دراصل فطرت کے نامیاتی تصور پر ہی ہے۔ فن میں وحدت کی تلاش اور ایک مکمل ساخت و بافت کی اہمیت اسی نامیاتی تصور کے باعث ہے۔ کلاسیکی اور رومانوی تصور کے فرق کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ رومانوی تصور نامیاتی نظریے میں حیاتیاتی عنصر کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ کلاسیکیت بھی فطرت کو حیاتیاتی عنصر سے خالی نہیں سمجھتی۔ کم از کم ارسطو کے نظریات کے مطابق فطرت ہمیشہ باعمل رہتی ہے۔

یہ نامیاتی اقدار ادبی تنقید میں بھی نمایاں ہو گئی ہیں۔ ہیئت اور اسلوب کے بارے میں تنقیدی تصورات نامیاتی نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ تاریخی تنقید جب ہیئت کے ارتقا یعنی اس کی ابتدا، عروج اور زوال کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے تو وہ نامیاتی اقدار کی حامل ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل کی المانی تنقید ہیئت کو کسی خاص تہذیب کے معاشرتی اور نفسیاتی خصائص کا اظہار بتاتی

ہے۔ جدید امریکی و انگریزی تنقید شاعری میں موضوع کے بجائے ہیئت میں نامیاتی اصولوں کی کارفرمائی دیکھتی ہے۔ اس طرح جدید تنقید بھی پچھلے رومانوی مفروضہ کا اعادہ کرتی ہے کہ اظہار اور موضوع، ہیئت اور مواد میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ تاہم رومانوی نقطۂ نظر مثلاً کولرج کا نقطہ نظر یہ تھا کہ فن فطرت کے نامیاتی نظام کی تقلید کرتا ہے اور اس کی قوت کا انحصار موضوع کے نامیاتی خصائص پر ہوتا ہے مگر جدید تنقید کے نزدیک فن فطرت سے زندگی نہیں لیتا۔ اس کی زندگی اس کی اپنی حیاتیاتی قوت پر منحصر ہوتی ہے۔ ہیئت کو نامیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا نتیجہ یہ ہے کہ آج کی تنقید تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں پر نظر رکھتی ہے اور نظم کو ایک وحدت تسلیم کرتے ہوئے لسانی و نفسیاتی معیارات کے ساتھ اس نظم کے نامیاتی تعلق کو دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایسی کوشش کا نتیجہ یہ ہے کہ فن کے وسیلے کو موضوع پر اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ بادی النظر میں جدید تصور رومانوی تصور سے مختلف ہے مگر دراصل یہ پہلے تصور کی آخری منطقی حد ہے۔ رومانوی تنقید کی داخلیت سے بچنے اور فن کو کسی حد تک معروضی حیثیت سے پرکھنے کا واحد طریقہ یہی ہے کہ اسلوب اور وسیلہ کا مطالعہ و تجزیہ کیا جائے اور نامیاتی قدر کو موضوع سے لے کر اسلوب اور ہیئت کے سپرد کر دیا جائے۔

ورڈزورتھ (Wordsworth)

ورڈزورتھ کے نظریات کو بالعموم اٹھارویں اور انیسویں صدی کے درمیان حد فاصل تصور کیا جاتا ہے مگر دراصل ایسا نہیں ہے۔ اس کے بہت سے تصورات اٹھارویں صدی کے فکری رجحانات کی توسیع ہیں۔ مثال کے طور پر ورڈزورتھ کا تصور فطرت شیفٹسبری کے تصور فطرت کی ارتقائی صورت ہے۔ شیفٹسبری کا تصور یہ تھا کہ فطرت کے متوازن حسن میں خدا خود کو ظاہر کرتا ہے اور انسانی کردار اور حسن اخلاق، اس توازن میں شمولیت کے باعث تشکیل پاتا ہے۔ ورڈزورتھ کی نفسیات بھی اٹھارویں صدی کے تصورات کا ہی اعادہ کرتی ہے۔ اس کا متخیلہ کا تصور ''تلازمہ خیال'' (Association of Ideas) کے تصور پر مبنی ہے جسے اٹھارویں صدی سے ہی رواج مل چکا تھا۔ البتہ جس چیز میں ورڈزورتھ اٹھارویں صدی سے مختلف ہے وہ اس کا شعری زبان کا تصور ہے۔

ورڈزورتھ کے تنقیدی و اخلاقی تصورات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے بنیادی سوالات یہ تھے:

۱۔ انسانی فطرت میں سب سے زیادہ بنیادی اور لازمی خصوصیت کیا ہے؟

۲۔ اس بنیادی خصوصیت کو نکھارنے اور سنوارنے کے لیے گردوپیش کے ماحول یا کائنات میں کون سی شے فطری طور پر مناسب ہے؟

ورڈزورتھ کا جواب یہ تھا کہ انسان میں بنیادی، امتیازی اور قابل قدر صلاحیتیں، اس کی جبلتیں، جذبات اور تخیلات ہیں جو خارجی فطرت کے حسن، توازن اور خوبی سے متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ انسان جتنا زیادہ فطرت سے قریب اور اس سے ہم آہنگ ہوگا اتنا ہی زیادہ وہ صحیح قسم کا انسان ہو گا۔ ورڈزورتھ کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ ایسے ہی فطری انسان کی عکاسی کرے۔ اس لیے ورڈزورتھ نے گردوپیش کی عام زندگی کے واقعات و حالات میں انسانی فطرت کے

بنیادی قوانین کی تلاش کی یوں اس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ خارجی فطرت انسان کی ذہنی و جذباتی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور اسے ایک خاص سانچے میں ڈھالتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک دیہاتی زندگی میں بنیادی جذبات کے اظہار پر کم پابندیاں ہوتی ہیں اور اس لیے دیہات میں بسنے والے زیادہ صحت مند ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انسانی جذبات میں فطرت کے حسین مرقعے اور مستقل ہیئیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔

ورڈز ورتھ کے اس تصور کو ہم رومانوی فطرتیت (Romantic Naturalism) کا نام دے سکتے ہیں۔ مخصوص اور منفرد کرداروں کا بلا کسی ترمیم استعمال اور متمدن زندگی سے حوالوں سے یک لخت گریز، اسے فطرتیت (Naturalism) کا حامل بناتا ہے۔ ان کرداروں کو لطیف جذبات بخشنے اور ان میں شعری حسن تلاش کرنے میں اس کی فطرتیت میں رومانوی عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔

شعری زبان کا مسئلہ: شعری زبان اور فطری زبان

ورڈز ورتھ کے تصورات کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ نظام فطرت اور اس کی مستقل ہیئتوں (Permanent forms) سے جو انسانی صلاحیت تحریک پاتی ہے وہ انسان کی فطری و بنیادی صلاحیت ہے۔ شہری متمدن زندگی، معاشرے کے طور طریق، مختلف پیشوں کے تقاضے، سب کے سب ان خیالات و تلازمات کو پیدا کرتے ہیں جو بنیادی اور مستقل ہونے کے بجائے لمحاتی و عارضی ہوتے ہیں۔ ایسے ہی خیالات و تلازمات زبان کو متاثر کر کے اسے لمحاتی و غیر مستقل خصوصیت بخشتے ہیں۔ مستقل خیالات اور تلازمات کی حامل زبان ان لوگوں کی ہوگی جو فطرت کی گود میں پلتے ہیں اور جن کے خیالات و تلازمات فطرت کی مستقل ہیئتوں کے اثرات کے تحت استقلال حاصل کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی زبان متواتر تجربوں اور بھرپور احساس کی زبان ہوتی ہے اس لیے زیادہ مستقل ہوتی ہے۔

فوری ابلاغ اور مستقل زبان کے حق میں تو نو کلاسیکی شعراء بھی تھے مگر ان کا خیال یہ تھا

کہ زبان میں استقلال، ''عمومیت'' اور عقلی تصورات کے ساتھ مطابقت کے باعث پیدا ہوتا ہے جس کے سبب سے زبان روزمرہ کی عام بول چال کی غیر مستقل زبان سے بالاتر ہو کر مستقل ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس ورڈز ورتھ کا خیال یہ تھا کہ ''عمومیت'' اور ''عقلیت'' کی زبان کی کوئی جڑ نہیں ہوتی۔ زبان میں استقلال اس مناسبت سے پیدا ہوگا جس مناسبت سے اس کا تعلق گردوپیش کی ٹھوس حقیقت سے ہوگا۔

ورڈز ورتھ اور نوکلاسیکی شاعروں کے ''شعری زبان'' کے تصور کا فرق دراصل بنیادی انسانی فطرت کے بارے میں ان کے تصورات کا فرق ہے۔ اٹھارویں صدی کی بنیادی انسانی فطرت شہر کی متمدن زندگی کے معیاری انسانوں کے معیاری جذبات تھے جب کہ ورڈز ورتھ کے نزدیک بنیادی انسانی فطرت کسانوں اور گڈریوں کے معصوم جذبات، پُرخلوص احساسات اور ان کے سیدھے سادے فرائض تھے۔ پس اگر کسانوں اور گڈریوں کی زندگی بنیادی انسانی فطرت کا اظہار ہو تو حقیقی زبان بھی انھیں کی زبان ہوگی۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک ''شعری زبان'' اس زبان کا انتخاب ہے جو فی الواقعی انسان بولتے ہیں چونکہ انسانوں سے اس کی مراد ''فطری انسان'' ہیں اس لیے یک طرف تو وہ زبان کے سلسلے میں طبقاتی درجہ بندی کو ختم کر دیتا ہے اور دوسری طرف ''انتخاب'' کہہ کر وہ ''شعری زبان'' کو مقامی و درجاتی خصوصیت سے آزاد کر کے اسے عمومی حیثیت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ

''شاعری انسانوں کی فطری زبان میں ہونی چاہیے''۔ اس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو مطلب نکل سکتے ہیں۔ اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ کسانوں، گڈریوں اور عوام الناس کی زبان استعمال کی جائے تو ایسی زبان تو خود ورڈز ورتھ نے اپنی چند نظموں کے علاوہ کہیں استعمال نہیں کی۔ مقامی بولیوں کے مخصوص محاوروں کا اس کی شاعری میں کہیں گزر نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ محض ان الفاظ کا مخالف ہے جو روزمرہ کی بول چال میں استعمال نہ ہوتے ہوں۔ اس بات کا ایک دوسرا مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ ورڈز ورتھ عوام الناس کی زبان محض جذبہ اور

خوص کی زبان مراد لیتا ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل بیانات کی روشنی میں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے:

۱۔ ''شعری زبان انسانوں کی حقیقی زبان کا انتخاب ہونی چاہیے''۔

۲۔ ''اظہار میں سلاست وسادگی ہونی چاہیے''۔

مدوہ ازیں وہ خود کہتا ہے کہ انتخاب الفاظ کے باعث عوام الناس کی زبان روزمرہ کے عامیانہ پن سے پاک ہو کر شعری زبان بن جائے گی۔

شعری زبان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے ورڈز ورتھ کبھی کبھی نوکلاسیکی نظریت کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے

۱۔ ''شاعر کو عام انسانوں کی زبان استعمال کرنی چاہیے''۔

۲۔ ''شاعر کو ان اصولوں کو اپنانا چاہیے جنھیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شاعروں نے اپنایا ہے''۔

یہاں ورڈز ورتھ کا مفروضہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان میں ایک ایسا بنیادی جوہر ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے اور جسے ہر خاص و عام سمجھ سکتا ہے۔ جب کوئی شاعر بربنائے تصنع اس بنیادی جوہر سے گریز کرتا ہے تو یہ بات شاعری کے لیے نقصان دہ ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دوسرے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ورڈز ورتھ شاعری میں بعض مستقل اقدار کا حامی ہے اور وہ محض مقامی ومنفرد خصوصیات کے بجائے ان عمومی و آفاقی خصوصیت کے حق میں ہے جن کے باعث شاعری مستقل حیثیت حاصل کر لیتی ہے البتہ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنی چاہیے کہ اس کے نزدیک عمومی و آفاقی خصوصیت خارجی وداخلی فطرت کی خصوصیات ہیں نہ کہ پہلے سے متعین کیے ہوئے عمومی مفروضے اور عقلی نظریات۔

ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شعری زبان دراصل ''حسیاتی کیفیت'' کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس لیے اگر اس کیفیت میں احتیاط کے ساتھ الفاظ کا انتخاب ہو تو وہ استعاروں، محاسن کلام کے باعث زندہ زبان ہو گی اور ساتھ ہی پرشکوہ اور رنگا رنگ ہو گی۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک استعارے کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور جذباتی استعاراتی زبان کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ یہ

اوائل تہذیب کی زبان تھی۔ قدیم زمانے کے شاعر'' فطری طور پر، شدید جذبات کے ساتھ'' استعاراتی زبان میں شعر کہتے تھے۔ اٹھارویں صدی میں شدید جذبات کی زبان کے بجائے خطابت کی شعوری زبان استعمال ہونے لگی اور یہ اصل زبان کی بگڑی ہوئی صورت تھی۔ پس ورڈز ورتھ شاعری سے دو خصائص کا تقاضا کرتا ہے ایک تو یہ کہ اس میں شدت جذبات ہو اور دوسرے یہ کہ وہ خلوص کی حامل ہو۔ تاہم ورڈز ورتھ شاعری کو'' سکون کی حالت میں جذبے کی بازیافت'' (Emotions recollected in tranquility) بھی کہتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ'' شدت جذبات'' کی شرط میں ترمیم بھی کر دیتا ہے، اس لیے کہ یہاں ورڈز ورتھ شاعری میں'' آمد'' کے بجائے'' آورد'' کا تصور دیتا ہے یوں کہ'' جذبہ کی بازیافت'' شعوری کوشش کا نتیجہ ہوگی۔ علاوہ ازیں ورڈز ورتھ شاعری میں شعور کے عمل دخل کا قائل بھی ہے اور آخری عمر میں تو وہ فن کاری کا بہت زیادہ قائل ہو گیا تھا جیسا کہ وہ خود ایک دوست کو لکھتا ہے

''نظم گوئی عام تصورات سے بہت زیادہ فنی مشق کی متقاضی ہے''۔

شاعری کا مقصد

ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کا جواز محض اس صورت میں ہے کہ وہ قاری پر بعض اثرات مرتسم کرے۔ اس کی نظر میں شاعری محض شاعر سے ذاتی تزکیہ نفس کے لیے نہیں ہوتی۔ وہ شاعری کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے اس لیے کہ اس کی نظر میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری کے ذریعے درس دے۔

> ''عظیم شاعر لوگوں کے احساس کی تنظیم کرتا ہے۔ انھیں نئے احساسات سے روشناس کرتا ہے، احساس کو شائستگی، پاکیزگی اور استقلال عطا کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ وہ احساسات کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ یعنی ابدی فطرت سے جس سے تمام اشیاء کو تحریک ملتی ہے''۔

فطرت سے ورڈز ورتھ کی مراد ایک طرف تو خارجی فطرت ہے جس کے زیر اثر زندگی بسر کرنے والے، متمدن زندگی کی برائیوں اور معاشرے کی خرابیوں سے دور رہتے ہیں اور دوسری

طرف فطرت سے اس کی مراد انسانی فطرت ہے، دوسرے لفظوں میں عام انسانیت کا شعور۔ اس کے نزدیک شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ قارئین کے سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرے اور ان میں اعلیٰ احساسات کی تحریک کرے۔ وہ کہتا ہے:

۱۔ ''شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی عظیم مملکت کو جذبہ اور علم سے منظم کرے''۔

۲۔ ''قارئین میں انکساری اور انسانیت پیدا کرے تا کہ وہ پاکیزہ جذبات اور ارفع خیالات کے حامل ہو سکیں''۔

اس طرح ورڈزورتھ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری انسانی کردار کے منفی عناصر مثلاً چھوٹے جذبات، تعصبات، بدطینتی و بداخلاقی کا تزکیہ کرتی ہے۔

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈزورتھ شاعری سے مندرجہ ذیل تقاضے پورے کرانا چاہتا ہے

۱۔ شدت جذبات اور خلوص کا تقاضا

۲۔ اخلاقی تقاضا

اس طرح فنی تقاضوں کو نظر انداز کر کے ورڈزورتھ جذباتی تاثر اور پروپگنڈے کے حدود میں داخل ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نظریات کے تحت شاعری کی پرکھ کے لیے فنی معیارات کے بجائے اخلاقی، سیاسی اور مذہبی معیارات ضروری ہو جاتے ہیں۔ موضوع اسلوب سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور یوں اعلیٰ شاعری کا معیار یہ بن جاتا ہے کہ اس میں اصلاح، پروپگنڈا نیک ارادہ، خلوص اور شدید جذبات ہوں اور اس کا موضوع صداقت و خوبی کا حامل ہو۔ اس کے باوجود جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے ورڈزورتھ شاعری کی مسرت کا بھی قائل ہے اور اخلاقی درس کے ساتھ مسرت کو بھی شاعری کا مقصد سمجھتا ہے۔

شعری صداقت و شعری مسرت

ورڈزورتھ کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا موضوع ایسی صداقت ہے جو انفرادی اور مقامی ہونے کے بجائے عمومی اور عملی ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے

۱۔ ''شاعری کا موضوع صداقت ہے، انفرادی اور مقامی نہیں بلکہ عمومی اور عملی۔ جس کا انحصار خارجی شواہد پر نہ ہو بلکہ جو جذبے کے ذریعے جیتی جاگتی صورت میں دل میں اتر جائے''۔

۲۔ شاعر پر محض ایک پابندی ہوتی ہے اور وہ ہے انسانوں کو مسرت بخشنے کی پابندی۔ اس لیے کہ اس کے پاس وہ معلومات ہوتی ہیں جن کی اس سے توقع ہوتی ہے وکیل، ڈاکٹر، جہاز ران، ماہر نجوم یا سائنس داں کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے۔''

ورڈزورتھ ''انفرادی و مقامی'' اور ''عمومی و عملی'' صداقتوں میں تمیز کرتا ہے۔ یہ فرق اس فرق کے مماثل معلوم ہوتا ہے جو ارسطو نے تاریخی صداقت اور شاعرانہ صداقت کے مابین کیا تھا۔ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ شعری صداقت عملی ہو تاکہ وہ قارئین پر اپنا عمل کر سکے۔ یہ صداقت، ایمان اور یقین کی قوت اپنے ساتھ رکھتی ہے۔ ہم اس پر فوری طور پر ایمان لے آتے ہیں۔ ''مقامی و انفرادی صداقت'' میں ایمان اور یقین کی قوت نہیں ہوتی۔ مؤرخ یا سوانح نگار کی بات پر ایمان لانے کے لیے ہمیں پہلے اس کے وسائل کی صحت پر یقین کرنا ہوتا ہے، پھر یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ اس نے کتنی ایمانداری سے ان وسائل کا استعمال کیا ہے۔ اس کے برعکس، بقول ورڈزورتھ، ''شاعرانہ صداقت'' کے لیے کسی خارجی شہادت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ انسان کے دل میں جذبے کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے اور اس لیے یہ اپنی شہادت آپ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ہم ان صداقتوں کی شناخت کر لیتے ہیں۔ مگر یہ شناخت تاریخی صداقت کی شناخت کی طرح محض کسی امر واقعہ کی شناخت نہیں ہوتی۔ اس سے ورڈزورتھ کا غالباً وہی مفہوم معلوم ہوتا ہے جس مفہوم میں کیٹس نے بعد ازاں ''تقریباً یادداشت'' (Almost a remembrance)

کی اصطلاح استعمال کی۔

یوں تو شعری صداقت کے مسئلے میں ورڈز ورتھ، ارسطو کا ہم خیال نظر آتا ہے مگر اور کئی باتوں میں وہ اس سے اختلاف بھی کرتا ہے مثلاً جذبہ کی اہمیت کے سلسلے میں ارسطو اور افلاطون دونوں ورڈز ورتھ کے نظریات کے مخالف نظر آئیں گے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے مقابلے میں ورڈز ورتھ اس لیے زیادہ وقیع نظر آتا ہے کہ وہ اس مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی یا عام انسانی فطرت کا عکس مسرت بخش کیوں ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی کو

۱۔ عمومی اور عملی ہونا چاہیے۔

۲۔ اس میں ایمان اور جذبے کی قوت ہونی چاہیے۔

۳۔ اس سے ہمارے ذہن کا بنیادی نفسیاتی ڈھانچہ متاثر اور روشن ہونا چاہیے۔

ورڈز ورتھ مزید وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ہمارے ذہن کی نفسیاتی ساخت کائنات کے متوازی ہوتی ہے اور اس کا عمل کائنات کے عمل کا مماثل ہوتا ہے۔ شاعران صداقتوں کو جو عمومی اور عملی ہوتی ہیں محض اس لیے پیش کرتا ہے کہ اس کی حیثیت بقول ورڈز ورتھ اس انسان کی ہے جو اپنے جذبات اور اپنے ارادوں کا سراغ لگا کر خوش ہوتا ہے اور جب انھیں نہیں پاتا تو ان جذبات اور ارادوں کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے شاعر مسرت بخشتا ہے، اس علم کے ذریعے جو اس کے پاس وکیل، ڈاکٹر، جہاز ران، نجومی اور سائنس داں کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کی قدر اسی مسرت میں مضمر ہے۔ شاعر مسرت بخشتا ہے اور شاعری کا یہ عمل کسی برائی پر محمول نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ کام صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو زندگی کو محبت کی نظر سے دیکھے۔ انسان کی بنیادی فطرت یہ ہے کہ وہ اصول مسرت کے حوالے سے ہی علم حاصل کرتا ہے، محسوس کرتا ہے، حرکت کرتا ہے اور زندہ رہتا ہے۔ بقول ورڈز ورتھ

''ہم میں ہمدردی کا جذبہ محض مسرت کے توسل سے پیدا ہوتا ہے۔ میری

بات کو غلط نہ سمجھیے! جب کبھی ہم غم سے ہمدردی کرتے ہیں تو ایسا پتہ چلتا ہے کہ وہ ہمدردی بڑے لطیف انداز میں مسرت کے ساتھ مرکب ہوتی ہے''۔

ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ ہمیں جو علم حاصل ہوتا ہے یا منفرد حقائق سے جو نظریات ہم مرتب کرتے ہیں وہ ہم میں مسرت کے حوالے سے ہی گھر کرتے ہیں۔ حساب داں یا سائنس داں بھی خواہ وہ کتنی ہی مصیبت کیوں نہ اٹھائیں مسرت کے اس عنصر کو سمجھتے ہیں۔ جہاں مسرت نہیں ہوتی وہاں علم ہی نہیں ہوتا۔

ورڈز ورتھ شعر میں اوزان اور بحور کی مسرت کا بھی قائل ہے لیکن انھیں مسرت کا آلہ کار سمجھتے ہوئے بھی، وہ ایسی شے سمجھتا ہے جو شاعری میں اوپر سے ٹھونس دی جاتی ہیں۔ تاہم وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وزن ذہن کو ایک نئی سطح پر لے جاتا ہے اور جمالیاتی بعد (Aesthetic distance) مہیا کر کے جذبات کو متعدل اور منظم کرتا ہے۔

شاعری اور سائنس

شروع شروع میں ورڈز ورتھ شاعری اور سائنس کو متضاد سمجھتا تھا اور شاعری اور عقل کے تضاد کا بھی قائل تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ وہ ایسے سائنس داں سے، جس کے پاس نہ خدا ہے اور نہ متخیلہ، ایک توہم پرست بوڑھی عورت کو بہتر سمجھتا ہے۔ لیکن اپنی کتاب کے ۱۸۰۰ء کے مقدمے میں وہ سائنس اور شاعری کے باہمی تعلقات کا قائل نظر آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ماہر کیمیا اور ماہر نباتات کی دریافتیں شاعری کا موضوع بنیں گی۔ اس طرح وہ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جدید سائنسی خیالات اور الفاظ شاعری میں اس طرح کھپ جائیں گے جیسے قدیم فلسفہ اور سائنس۔ کولرج کا بھی یہ خیال تھا کہ سائنس آہستہ آہستہ کم میکانکی ہوتی جائے گی اور رفتہ رفتہ جمالیاتی اقدار سے رشتہ استوار کرے گی۔ کم از کم اس مقام پر ورڈز ورتھ قدامت پرستی کے اس نظریہ کو ترک کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کے مطابق قدیم انسان اپنے جذبات اور جبلتوں کی

پاکیزگی کے ساتھ محترم سمجھا جاتا ہے۔ وہ ماضی پرستی کے حدود سے نکل کر مستقبل میں انسانی ترقی کا قائل نظر آتا ہے۔ یوں وہ انسان کی رواں دواں تخلیقی زندگی اور احساسات کے تسلسل کو تسلیم کرتا ہے جس کے باعث وہ یہ سمجھتا ہے کہ شاعری ہر عہد کے انسان کے لیے ضروری ہوگی۔

ورڈزورتھ کا خیال ہے کہ شاعر اپنی توجہ ان صداقتوں اور ہمدردیوں کی طرف مبذول کرتا ہے جو عام انسانوں میں بحیثیت انسان موجود ہوتی ہیں۔ وہ انسان اور فطرت کو بنیادی طور پر ہم آہنگ پاتا ہے اور انسانی ذہن کو فطرت کے حسین اور دلچسپ خواص کا آئینہ دار سمجھتا ہے۔ شاعر اور سائنس داں دونوں ہی فطرت سے ہمکلام ہوتے ہیں، فرق یہ ہے کہ ایک کا علم ہمارے وجود کے لیے لازمی جز بن جاتا ہے اور دوسرے کا علم انفرادی کوشش کا نتیجہ ہوتا ہے جو دیر سے حاصل ہوتا ہے اور عام انسانی ہمدردی سے بے نیاز ہوتا ہے۔ یعنی وہ شاعر کی طرح ہمیں عام انسانیت کے ساتھ وابستگی نہیں سکھاتا۔ ورڈزورتھ کے نزدیک سائنس داں تنہا صداقت کی تلاش کرتا ہے اور اس سے تنہا مسرت حاصل کرتا ہے۔ شاعر کی تلاش کی ہوئی صداقت میں ساری انسانیت شامل ہوتی ہے۔ شاعری سارے علوم کی جان اور ان کا جوہر ہے اور اپنے جذباتی اظہار کے باعث تمام سائنسوں سے مختلف ہے۔ شاعر انسانی فطرت کا تحفظ کرتا ہے اور چار دانگ عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔ سرزمین، آب و ہوا، زبان، رسم و رواج اور قوانین کے اختلاف کے باوجود شاعر انسانیت کی عظیم مملکت کو جذبے اور علم سے مربوط اور ہم آہنگ کرتا ہے۔ شاعر کے موضوعات ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں لیکن وہ حواس خمسہ کی رہنمائی میں حسیاتی فضا میں پرواز کرتا ہے۔ اگر سائنس کوئی بہت بڑا مادی انقلاب برپا کر دے تو بھی ورڈزورتھ کا خیال ہے کہ شاعری پیچھے نہیں رہے گی۔ ایسی صورت میں شاعر سائنس داں کے دوش بدوش، سائنسی دنیا کو احساس کے چراغوں سے روشن کرے گا۔ مختلف سائنسوں کی ایجادات شاعر کے فکر و احساس کے لیے موضوع بنیں گی مگر محض اس حد تک جس حد تک کہ ان کا تعلق انسانی دکھ درد اور انسانی مسرتوں کے ساتھ قائم ہوتا ہے۔ یوں شاعر کی ضرورت ہر عہد اور ہر زمانے میں ہوگی کہ ''شاعری انسانی دل کی طرح لافانی ہے''۔

قوت متخیلہ

ورڈز ورتھ کے یہاں قوت متخیلہ (Imagination) کہیں کہیں اٹھارویں صدی کی متصورہ(Fancy) کی اصطلاح کے ہم معنی استعمال ہوئی ہے اور وہ مختلف تمثالوں (Images) کو من مانے طور پر ایک دوسرے سے ملانے والی قوت معلوم ہوتی ہے۔ مگر بیشتر یہ قوت نوافلاطونی فلسفہ کے مفہوم میں استعمال ہوتی ہے جس کے باعث اشیاء کی اصلیت وحقیقت کا ادراک اور عرفان ذات ممکن ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ورڈز ورتھ متخیلہ کو بالکل داخلی شے سمجھتا ہے یعنی گرد وپیش کی دنیا پر انسانی ذہن کا عمل۔ کبھی وہ اس قوت کو ایک تجلی سمجھتا ہے جس پر عقل کا اختیار نہیں ہوتا اور اکثر یہ تجلی انسانی روح سے بھی ماورا کوئی شے معلوم ہوتی ہے۔

گردوپیش کی دنیا پر متخیلہ کا عمل

ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ شاعری میں ''عام زندگی کے حالات وواقعات میں متخیلہ کی رنگ آمیزی'' ہوتی ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ایسے موضوعات جو عام زندگی سے حاصل کیے جاتے ہیں متخیلہ کی رنگ آمیزی کے سبب شعری موضوعات کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> ''شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ اشیاء کو اس طرح استعمال نہ کرے جیسی وہ ہیں بلکہ اس طرح جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح نہیں جیسا کہ ان کا حقیقی وجود ہے بلکہ اس طرح جیسے وہ احساسات اور جذبات کے سامنے خود کو پیش کرتی ہیں۔''

یہاں بھی ورڈز ورتھ کسی نفسیاتی واہمہ پر زور نہیں دیتا وہ محض متخیلہ کے تخلیقی عمل کو واضح کرتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل اسے خارجی فطرت میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ چاند دیگر مظاہر فطرت کو نئے رنگ اور نئے زاویے عطا کرتا ہے اور انھیں نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اسی طرح

فطرت کے متوازی اعلیٰ ذہنوں کی مثلاً شاعروں کی متخیلہ ہوتی ہے جو فطرت کی طرح مظاہر اور اشیاء کی تخلیق کر سکتی ہے۔ ایسے اعلیٰ ذہن ان دیکھی دنیا کے ساتھ رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ انھیں آزاد قوت ارادی نصیب ہوتی ہے۔ اس طرح متخیلہ وجدان یا بالاتر عقل کے مترادف ہو جاتی ہے جو اشیاء کی اصل حقیقت اور ان کی ماہیت کا عرفان عطا کرتی ہے۔ بالآخر یہ متخیلہ عشق کے مماثل بھی ہو جاتی ہے یعنی انسان، کائنات اور خدا کا عشق۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک متخیلہ ایک ایسی قوت بھی ہے جو ایسی تمثالوں کو پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جن میں آفاقی تصورات تجسیمی صورت میں وارد ہوتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے تصورات کے مطابق متخیلہ کی حدیں نفسیات کی سطح سے لے کر مذہبی روحانیات کی سطح تک پہنچتی ہیں۔

متخیلہ (Imagination) اور متصورہ (Fancy)

ورڈز ورتھ، کولرج کے بنائے ہوئے متخیلہ اور متصورہ کے فرق کو نہیں مانتا۔ وہ ان دونوں قوتوں کو تخلیقی قوتیں سمجھتا ہے۔ وہ لوگوں کے اس رویہ پر معترض ہے کہ وہ ان قوتوں کو محض یادداشت کا آلہ کار سمجھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ متخیلہ مختلف النوع اشیاء کو ایک اکائی بخشتی ہے یعنی کثرت کو وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ اسے وحدت کو کثرت میں تبدیل کرنے والی صلاحیت بھی مانتا ہے۔ گویا اس کے نزدیک متخیلہ ترکیبی (Synthetic) قوت بھی ہے اور تجزیاتی (Analytic) بھی مگر جب ورڈز ورتھ متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت کی بات کرتا ہے تو شاید وہ اسے محض ترکیبی صلاحیت سے زیادہ بڑی صلاحیت سمجھتا ہے۔

ورڈز ورتھ، کولرج کی متصورہ کی تعریف کو مبہم سمجھتا ہے۔ کولرج کے مطابق متصورہ کا کام محض یہ ہے کہ وہ دو مختلف اشیاء میں کوئی رابطہ دریافت کرے۔ متصورہ کے برعکس متخیلہ کو وہ ترمیمی و تخلیقی صلاحیت سمجھتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ یہ دونوں قوتیں اشیاء کو مجتمع کرتی ہیں اور ان میں رابطے قائم کرتی ہیں۔ پس ورڈز ورتھ کے نزدیک متخیلہ کی طرح متصورہ بھی تخلیقی صلاحیت ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ورڈز ورتھ، کولرج کے قائم کیے ہوئے فرق کو بہ نظر غائر نہیں دیکھتا۔ کولرج کے نزدیک متخیلہ ترکیبی وتخلیقی صلاحیت ہے۔ جب کہ متصورہ اشیاء میں سرسری رابطہ تلاش کرتی ہے۔ اس طرح کولرج فی الحقیقت ''تلازمۂ خیال'' (Association of ideas) کی نفسیات اور ''ماورائیت'' (Transcendentalism) کے فلسفہ میں فرق ظاہر کرتا ہے، اور یوں بین السطور میں وہ متصورہ کوتلازماتی نفسیات اور متخیلہ کو ماورائی فلسفہ کے ساتھ متعلق کرتا ہے۔ متخیلہ اور متصورہ میں ایک فرق ورڈز ورتھ بھی بتاتا ہے اور وہ یہ کہ متصورہ محض متعین اور ٹھوس اشیاء کو برتتی ہے جب کہ متخیلہ کا تعلق غیر متعین اور لامحدود اشیاء سے ہوتا ہے (یہاں ورڈز ورتھ، کولرج سے متفق ہے) ورڈز ورتھ کی اس وضاحت کا ایک مفہوم یہ ہوسکتا ہے کہ وہ متصورہ اور متخیلہ کے عمل کے حوالے سے خوبصورت (Beautiful) اور ارفع (Sublime) میں فرق کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں متصورہ خوبصورت اشیاء اور متخیلہ ارفع اشیاء کی تخلیق کرتی ہے۔ اس بات کا دوسرا مفہوم یہ ہوسکتا ہے کہ متخیلہ کی تمثال کاری (Imagery) ایک سنجیدہ عمل ہے۔ اس کے برخلاف متصورہ کی صلاحیت محض عقلی بازی گری کے مترادف ہے۔ وہ اشیاء میں رابطے تو ضرور تلاش کرتی ہے، مگر غیر متعین اور لامحدود کو تخلیقی طور پر نہیں برت سکتی۔ متخیلہ اور متصورہ کا یہ فرق سترھویں اور اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کو مسترد کر دیتا ہے۔

انسانی رابطے

ارسطو مختلف اقسام کی شاعری کی مخصوص مسرتوں کا ذکر کرتا ہے مگر وہ ورڈز ورتھ کی طرح یہ نہیں کہتا کہ: شاعر چار دانگ عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔ گویا ارسطو ورڈز ورتھ کی طرح مسرت کو، کائنات کا اخلاقی اصول نہیں سمجھتا۔ سڈنی اور ورڈز ورتھ دونوں شاعری کے جذباتی تاثر میں یقین رکھتے ہیں مگر سڈنی کے خیال میں شاعر ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو عام قارئین کے لیے قابل تقلید ہوتی ہے ورڈز ورتھ کا نظریہ یہ ہے کہ شاعر انسان کی بنیادی اور فطری عظمت کو خراج تحسین پیش کرتا ہے۔

ورڈز ورتھ اپنے نظریات کے اعتبار سے ڈرائیڈن اور جانسن سے بھی مختلف ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے نزدیک شاعر انسانی فطرت یا ''عمومی انسانی فطرت'' کی ہو بہو عکاسی سے مسرت فراہم کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ نہ تو سڈنی کی طرح شاعر کی بنائی ہوئی پاکیزہ دنیا کی بات کرتا ہے اور نہ ڈرائیڈن کی طرح نفسیاتی مشاہدات کی۔ نہ ہی وہ صفائی زبان و بیان کو مسرت کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ انسانی ذہن اور فطرت کے عمل کی بنیادی ہم آہنگی کو ٹھوس حسیاتی سطح پر پیش کرنے کی صلاحیت شاعری میں مسرت کا باعث ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ

۱۔ انسانی ذہن اور فطرت میں بنیادی ہم آہنگی کے باعث، انسان کا ذہن فطرت کے حسین مرقعوں اور دلچسپ خواص کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

۲۔ سائنس کے برخلاف شعری اظہار جذباتی ہوتا ہے۔

۳۔ شاعرانہ صداقت جذبہ کی مدد سے انسان کے دل میں جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے۔

۴۔ شاعری تمام علوم کی جان اور ان کا جوہر ہے۔

۵۔ شاعر انسانی فطرت کا محافظ ہے اور ہر سمت انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔

۶۔ شاعر عظیم انسانی مملکت کو جذبہ اور علم سے منظم کرتا ہے۔

یوں ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری تمام انسانوں کو آپس میں اور انھیں فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کے عمل سے مسرت بخشتی ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس کا موضوع انسان اور فطرت کی ہم آہنگی اور اس کا اظہار حسیاتی اور ٹھوس ہو۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے نزدیک سائنسدان کی ایجادات اور اس کی دریافتوں کو بنیادی انسانی اور فطری اقدار کے ساتھ مربوط کرنا بھی شاعر کا کام ہے۔ یوں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلانے کا کام مسرت بخش ہوتا ہے۔

ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ شاعر بحیثیت انسان انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ ڈرائیڈن

اور جانسن اس بات سے متفق ہو سکتے تھے مگر وہ ورڈز ورتھ کے فطری انسان کے تصور سے متفق نہ ہوئے۔ ورڈز ورتھ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے ناقدوں کی طرح درس کا لفظ استعمال نہیں کرتا گو اس کے یہاں مسرت ایک اخلاقی اصول بن جاتی ہے۔ اسے کائنات اور انسان دونوں میں مسرت کا اصول کارفرما نظر آتا ہے گو اس کی سطح اخلاقی ہے۔ اسی طرح شاعری میں کسی واقعاتی حقیقت کا ٹھوس اور حسیاتی اظہار مسرت کا باعث بنتا ہے اور اس مسرت کی آفاقی اور کائناتی حیثیت ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ چونکہ جذبہ علم کے حصول کا ذریعہ ہے اس لیے شاعری جذبہ کو فروغ دے کر انسان کی تذلیل نہیں کرتی۔ جذبات، احساسات اور مسرت انسان کے لیے مضر نہیں بلکہ مفید ہیں۔ اس لیے کہ وہ علم کے حصول کا ذریعہ ہیں اور محبت کرنا سکھاتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے نظریات افلاطون کے اعتراضات کا افلاطونی زبان میں بھرپور جواب ہیں۔

کولرج (Coleridge)

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں اٹھارویں صدی میں مادی فلسفہ، میکانکی سائنس اور تجربی نفسیات سے پیدا شدہ طرز احساس اور عقلیت پرستی کے خلاف ردعمل اسی صدی میں شروع ہو گیا تھا۔ انیسویں صدی نے عقل سے برتر انسانی قوتوں کا سراغ لگایا اور گرد و پیش کی مادی حقیقت سے ماورا برتر حقیقت کا اعتراف کیا۔ ورڈزورتھ نے کائنات اور انسانی ذہن دونوں میں ہم آہنگی اور تخلیقی صلاحیتوں کا پتہ چلایا اور کولرج نے زیادہ وقیع پیمانہ پر شعری تخلیق کے مسائل کی تفتیش کی اور تنقید کو ایک بار پھر فلسفیانہ دلائل سے روشناس کیا۔

کولرج تنقید کو ادب کی تخلیق سے متعلق استدلال اور محاکمہ کی سائنس تصور کرتا ہے۔ اس لیے اس کے نظام فکر میں طریق کار (Method) کو بہت اہمیت ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طریق کار مختلف اشیاء کو ایک وحدت میں پروتا ہے اور انسانی ذہن کے مختلف تاثرات و تصورات کو ایک ''کل'' کی صورت میں ڈھالتا ہے۔ اس کے متعلق وہ ایک مبالغہ آمیز بیان یوں دیتا ہے

> ''شاعری کا سارا سحر، اس کا تمام حسن، اس کی تمام قوت اس فلسفیانہ اصول میں ہے جسے ہم طریق کار کہتے ہیں''۔

وہ یہ بھی کہا کرتا تھا کہ مجھ میں اشیاء کو مکمل طور پر دیکھنے کی بیماری ہے۔ اس سلسلے میں اس کا خیال ہے کہ

۱۔ ''وحدت کا حصول عقل انسانی کا مقصد و منتہا ہے''۔

۲۔ ''انسانی خیالات و احساسات کا بنیادی مقصد وحدت کا حصول ہے''۔

پس کولرج کے نزدیک چونکہ تنقید ''استدلال و محاکمہ کی سائنس'' ہے اس لیے ''طریق کار'' کی حامل ہے اور چونکہ ''طریق کار'' حصول وحدت کا متلاشی ہوتا ہے اس لیے وہ قوت متخیلہ کے مترادف ہے۔ طریق کار فن ہے اور متخیلہ فطری صلاحیت، پس کولرج فن اور فطری صلاحیت یا

طریق کار اور مخیلہ کے تضاد کو حل کر کے ایک وحدت میں ضم کر دیتا ہے۔ کولرج کا تقاضا ہے کہ طریق کار کی بنیاد انسانی فطرت ہونی چاہیے گویا انسانی ذہن کے تجزیے سے ہی طریق کار وضع کیا جا سکتا ہے۔ کولرج اس تجزیے کی بنیاد کی تلاش میں نفسیات اور فلسفہ علم (Epistemology) کے درمیان منڈلاتا نظر آتا ہے۔ اس کی یہ کشمکش دو روایتوں کا نتیجہ ہے۔ پہلی روایت انگریزی تجربی نفسیات کی ہے اور دوسری جرمن ماورائی فلسفہ کی۔ تجربی نفسیات کے مطابق انسانی ذہن خارجی دنیا سے تاثرات قبول کرتا رہتا ہے اور تلازمۂ خیال (Association of Ideas) کے تقاضوں کے مطابق وہ تاثرات مختلف ترکیبوں کی صورت میں معرض اظہار میں آتے ہیں۔ ماورائی فلسفہ انسانی ذہن کو انفعالی طور پر تاثرات قبول کرنے اور معرض اظہار میں لانے کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ وہ اسے اعلیٰ پیمانے کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس فلسفے کے مطابق خارجی فطرت کی انسانی عقل وشعور کے ساتھ کامل یگانگت ہے۔ انسانی وجود علم اور صداقت کے مترادف ہے۔ فن انسان اور فطرت کے مابین ثالث کی حیثیت رکھتا ہے۔ یعنی وہ انسانی خواص کو فطرت کے خواص کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔

ابتدا میں کولرج نے یہ خیال ظاہر کیا کہ وہ شعر کی مسرت بخش صلاحیت کے مطابق اس کی قدر متعین کرتا ہے۔ بائی گرافیا لٹریریا (Biographia Literaria) میں شاعری کی تعریف کے ضمن میں وہ قاری پر شعر کے نفسیاتی اثر کی بات کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر

> ''پوری روح انسانی میں تحریک کا باعث بنتا ہے، اس طرح روح انسانی کی ساری صلاحیتیں اپنی متعلقہ قدر و منزلت کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں''۔

اس قسم کے نفسیاتی محاکموں کو کولرج نے تفصیل کے ساتھ کبھی پیش نہیں کیا۔ تاہم اس نے روح انسانی کی صلاحیتوں کو حواس سے لے کر عقل تک مختلف درجات میں ترتیب ضرور دیا اور ساتھ ہی متخیلہ (Imagination) اور متصورہ (Fancy) کے فرق کو واضح کر کے انھیں معیار قدر بنایا۔

کولرج نے جرمن فلسفی شیلنگ (Schelling) سے تصورات مستعار لیے اور فلسفہ علم (Epistemology) کی بنیاد پر فاعل اور مفعول (انسانی ذہن اور خارجی فطرت) کی یگانگت کو ثابت کیا۔ وہ قوت متخیلہ کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے اولین متخیلہ (Primary imagination) اور ثانوی متخیلہ (Secondary imagination)۔ اولین متخیلہ انسانی ذہن کی وہ قوت ہے جس کے ذریعہ وہ حسیاتی ادراک حاصل کرتا ہے۔ یہ قوت لاشعوری ہے۔ ثانوی متخیلہ اولیں متخیلہ کے ساتھ متعلق ہوتے ہوئے بھی شعوری قوت ارادی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ قوت اولین متخیلہ کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو نئے مرکبات میں پیش کر کے نئی تخلیقات کا موجب بنتی ہے۔

جمالیاتی مسائل

کولرج بالعموم فن کے مسائل سے درگزر کر کے حسن کے مسئلے پر بحث کرتا ہے، اور حسن کو صداقت کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حسن

''صداقت کا خط تصویری ہے''

اس کی نظر میں حسن، صداقت اور احساس یعنی دماغ اور دل کے مابین ثالث کی حیثیت رکھتا ہے اور انسانی روح اور روح فطرت کے خاموش راز و نیاز کی تصویر ہوتا ہے۔ وہ جرمن فلسفی شیلر (Schiller) سے اتفاق کرتے ہوئے، زندگی اور ہیئت کے اتحاد میں حسن کا جوہر دیکھتا ہے۔ کولرج کبھی کبھی حسن کے لیے نو افلاطونی اصطلاحات مثلاً حسن ماورائے محسوسات یا خوبی اور پاکیزگی کے حسن کی بات بھی کرتا ہے۔ اکثر اوقات وہ متقدمین کے نظریہ توازن کو دہراتے ہوئے، ''کثرت سے وحدت'' کو حسن سمجھتا ہے۔ کانٹ (Kant) کے نظریہ حسن سے اتفاق کرتے ہوئے وہ حسن کو فوری مسرت (Immediate Pleasure) کے ابلاغ کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ کانٹ کی جس اصطلاح کا ترجمہ کولرج نے ''فوری مسرت'' کیا ہے اس کے مفہوم اور ہیں۔ کانٹ کی اصطلاح کا مطلب یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت

کے حصول میں ہمارے اور معروض حسن کے درمیان کوئی اور شئے (ذاتی دلچسپی یا فوہ) حائل نہیں ہونا چاہیے۔

احساس ترفع (Sublimity)

کولرج احساس ترفع کو داخلی احساس تصور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیائے محسوس (Objects of Sense) اپنے طور پر ترفع کی حامل نہیں ہوتیں۔ ان میں ترفع کی کیفیت محض اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ کسی خیال کی علامت بن جائیں۔ مثال کے طور پر دائرہ اپنے طور پر خوبصورت چیز ہوتا ہے مگر اس میں ترفع اس وقت پیدا ہوگا جب وہ ہمیں ابدیت کی یاد دلائے۔ ایک اور جگہ ترفع کے متعلق خیال ظاہر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے

"ترفع نہ تو "کل" میں ہوتا ہے اور نہ اجزا میں بلکہ وہ تو نام ہے اس وحدت کا جو لامحدود و بے کنار ہو اور جو وحدت کلی ہو یعنی ایک "مجموعی تکمیل" (Total Completeness)۔

جرمن ماورائی فلسفہ کے زیر اثر کولرج ترفع وابدیت میں ایک گہرا ربط تلاش کر لیتا ہے۔ وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ یونانی ادب محدود ہے اور مسیحی رومانوی ادب لامحدود کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ اس خیال کے تحت وہ یونانی ادب میں ترفع کی خصوصیت سے منکر ہے البتہ انجیل مقدس اور ملٹن سے ایسے اقتباسات پیش کرتا ہے جو ترفع کے حامل ہیں۔

ذوق سلیم (Taste)

ذوق سلیم کے بارے میں کولرج کا خیال یہ ہے کہ وہ محض مسرت وغم کے احساس کا نام نہیں ہے بلکہ وہ "معروضی اشیاء کے عقلی ادراک کا حامل بھی ہوتا ہے"۔ یہ ادراک مسرت وغم کے احساس کے ساتھ شامل ہو کر ذوق سلیم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ذوق کی تربیت کے سلسلے میں وہ اٹھارویں صدی کے تصورات سے متفق نظر آتا ہے۔ کولرج رینولڈس (Reynolds) کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے کہ عظیم شاہکاروں، قواعد کے اصولوں اور منطق ونفسیات کے مطالعے سے

ذوق سیلم کی تربیت ممکن ہے بشرطیکہ یہ مطالعہ اور علم عادت ثانیہ بن جائے۔ بسا اوقات وہ ذوق سلیم کو عقل وحواس کے مابین ایک درمیانی صلاحیت تصور کرتا ہے۔ اس طرح ذوق سلیم کا عمل متخیلہ کے عمل کے مترادف ہو جاتا ہے۔ اس کے خیال میں ذوق سلیم حسی تمثالوں کو خیال کی رفعت بخشتا ہے اور فکری تصورات کو تجسیم کی حقیقی صورت میں پیش کرتا ہے۔ کولرج کی رائے میں ذوق سلیم کے قوانین ہمہ گیر نہیں ہوتے گو ہماری خواہش یہی ہوتی ہے کہ دوسرے لوگ بھی ہماری ہی طرح سوچیں اور محسوس کریں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص دوسروں کے لیے ذوق کے قوانین مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کانٹ (Kant) کی طرح کولرج بھی ذوق کے محاکموں اور اخلاقیات کے محاکموں میں تمیز کرتا ہے۔ ذوق کے سلسلے میں ہر شخص اپنے ذوق کے مطابق محاکے دیتا ہے اور دوسروں سے یہ خواہش کرتا ہے کہ وہ اس کے محاکموں کو تسلیم کریں، لیکن اخلاقیات کے محاکے اور قوانین لازمی ہوتے ہیں جنھیں ہر آدمی کی صوابدید پر نہیں چھوڑا جا سکتا۔ انھیں تسلیم کرنا ہر شخص کا فرض ہوتا ہے۔

جمالیات کے متعلق اس قسم کے چند تصورات کولرج کے یہاں کسی عمیق جمالیاتی فکر کا سراغ نہیں دیتے۔ شاعری کے بارے میں اس کے نظریات زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں کولرج نے ایک نظام فکر مرتب کیا اور اس کے حوالے سے شاعر اور اس کی صلاحیتوں کے بارے میں، فن پارے کے بارے میں اور قاری پر شعر کے تاثر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کے نظریات تین مختلف نوعیتوں کے سوالات کا جواب دیتے ہیں

۱۔ شاعر کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے؟

۲۔ فن پارے کی قدر کس طرح متعین ہوتی ہے؟

۳۔ قاری پر شعر کا کیا تاثر ہوتا ہے؟

کولرج کے نظام فکر میں اضداد ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں گویا یہ ایک قسم کی جمالیاتی منطق ہے جس میں ہر عنصر اپنی ضد کے ساتھ مل کر ایک نئی ترکیب کو جنم دیتا ہے۔

شاعر اور اس کی صلاحیتیں

کولرج شاعر کے لیے بے پناہ صلاحیتوں کا حامل ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی عظیم شاعر میں، حواس، جذبات، قوت ارادی، اعلیٰ فہم، متصورہ اور متخیلہ بھی پختہ ہونا چاہیے۔ اس کا یہ بھی تقاضا ہے کہ شاعر کو اعلیٰ کردار کا حامل ہونا چاہیے اور بظاہر نہ سہی بہ باطن اسے فلسفی بھی ہونا چاہیے۔ کولرج کے نزدیک بڑا شاعر مذہبی احساسات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ شخص جو احساس عبودیت سے محروم ہو عظیم شاعر نہیں ہو سکتا۔ وہ شاعر سے یہ بھی چاہتا ہے کہ وہ سائنسی علوم سے کماحقہٗ آگاہ ہو۔

کولرج اختراعی ذہن (Genius) کو معروضی و غیر ذاتی (Impersonal) سمجھتا ہے جو ساری کائنات کو خود میں سمیٹ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا شاعر میں کسی واضح تقاضے اور ذاتی دلچسپی یا غرض کی بنا پر اشتعال جذبات نہیں ہوتا۔ کولرج کہتا ہے کہ

> ''اختراعی ذہن رکھنے کے معنی یہ ہیں کہ انسان کائنات میں رہتے ہوئے کسی مخصوص ذات سے سروکار نہیں رکھتا۔ وہ تو اس شے کو دیکھتا ہے جو تمام مخلوق کے چہروں سے، جانوروں، پودوں اور پھولوں سے، سطح آب و سطح ریگ سے منعکس ہوتی ہے''۔

کولرج، شیکسپیئر کی ابتدائی نظموں میں اختراعی ذہن کی کارفرمائی اس لیے دیکھتا ہے کہ ان میں '' یہ موضوعات کا انتخاب ہے جو شاعر کے نجی حالات اور اس کی ذاتی زندگی سے بالکل علیحدہ ہیں''۔ گویا شیکسپیئر جن احساسات کی تصویر کشی و تجزیہ کرتا ہے ان میں اس کے اپنے احساسات شامل نہیں ہوتے۔

کولرج عظیم شاعر کو فلسفی، غیر ذاتی شاہد (Impersonal Observer) اور باشعور فن کار ماننے کے ساتھ اسے ایک مکمل انسان بھی تصور کرتا ہے اور اس لیے اس کے لاشعوری عمل کا بھی قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> ''لاشعوری عمل میں بھی ذہنی اختراع کارفرما ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ لاشعور اختراعی ذہن کی ایک اختراعی قوت ہے''۔

گویا کولرج کے نزدیک شاعر شعوری و لاشعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے۔ وہ

شاعر کو شدید احساسات کا حامل بھی قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر ''غیر معمولی حالت اضطراب'' میں شعر کہتا ہے۔ یہی نہیں وہ شاعر کی بنیادی معصومیت کا بھی قائل ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''شاعر وہ ہے جو بچپن کی سادگی کو بلوغت کی قوتوں سے وابستہ کرتا ہے''۔ اس طرح کولرج کے نزدیک شاعر مجموعۂ اضداد ہوتا ہے۔ وہ فلسفی بھی ہوتا ہے اور بچہ بھی۔ اس کا عمل شعوری بھی ہوتا ہے اور لاشعوری بھی۔ وہ فن کار بھی ہوتا ہے اور جذباتی بھی۔ کولرج خود کو غیر معمولی عقل اور غیر معمولی جذبات کی وحدت تصور کرتا تھا اور ورڈزورتھ کے بارے میں بھی اس کا خیال یہ تھا کہ اس میں فلسفی اور جذباتی انسان دونوں یکجا ہیں۔

—

قوت متخیلہ (Imagination)

کولرج کے نزدیک شاعری کی امتیازی خصوصیت اس کی متخیلہ ہوتی ہے جو ایک تخلیقی قوت ہے۔ یہ قوت اپنے بنیادی اور اولین اظہار میں ترکیبی ہوتی ہے مگر یہ اشیاء میں امتیازات بھی قائم کرتی ہے۔ اس طرح کولرج متخیلہ کو ترکیبی اور تجزیاتی دونوں صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک اولین متخیلہ (Primary imagination) گرد و پیش کے بے معنی حسی تاثرات کو مفہوم عطا کرتی ہے اور اس طرح انتشار سے ایک عالم تخلیق کرتی ہے۔ ثانوی متخیلہ (Secondary Imagination) اسی قوت کا شعوری پرتو ہے، مگر وہ شعوری قوت ہوتے ہوئے بھی اولین متخیلہ سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہوتی۔ کولرج کا خیال ہے کہ متخیلہ اشیاء کو باہم مربوط کرتی ہے اور سارے تضادات پر حاوی ہوتی ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو ذات کو غیر ذات سے تبدیل کر دیتی ہے:

> ''ہر شے میں تبدیل ہو جانا، پھر بھی اپنی حقیقت کو برقرار رکھنا، دریا، شیر اور شعلے میں خدا کے وجود کا احساس دلانا یہ متخیلہ کا کام ہے''۔

متخیلہ، عقل اور جذبے کے درمیان ثالث کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول کولرج یہ قوت امکان کو حقیقت میں اور جوہر کو وجود میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کولرج شاعر کی قوت

اختراع کو متخیلہ کے مترادف سمجھتا ہے۔ وہ متخیلہ اور قوت اختراع (Genius) کو متصورہ اور قوت استعداد سے برتر قوتیں قرار دیتا ہے۔ یہ آپس میں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ اختراع کو استعداد کی اور متخیلہ کو متصورہ کی ضرورت ہوتی ہے تاہم اختراع متخیلہ کی قوتیں، استعداد اور متصورہ کی قوتوں سے قدری طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ قوت اختراع اور متخیلہ کا کام تضادات کو حل کرنا اور مختلف النوع اشیاء کو ایک وحدت میں ڈھالنا ہے۔ اس کے برخلاف استعداد اور متصورہ، اشیاء کو محض یکجا کر دینے پر اکتفا کرتی ہیں۔ اختراع فطری اور استعداد اکتسابی شے ہوتی ہے۔ کولرج کے ان تصورات کے متعلق ایک بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اس کے یہاں قوت اختراع اور متخیلہ کا تصور ماورائی فلسفے سے آیا اور متصورہ اور استعداد کا تصور تجربی و تلازمی نفسیات کے حوالے سے۔

کولرج کا خیال ہے کہ متخیلہ مندرجہ ذیل تضادات کو حل کر کے ایک ترکیب میں ڈھال دیتی ہے:

۱۔ یکسانیت اور امتیاز کا تضاد، جس کے باعث قاری معروض تقلید کی شناخت کر لیتا ہے۔

۲۔ عمومی اور خصوصی کا تضاد، جس کے سبب کوئی خاص شے کسی ''عمومی خیال'' کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔

۳۔ خیال (Idea) اور تمثال (Image) کا تضاد، کہ اس طرح کسی ٹھوس تمثال کے ذریعے کسی خیال کا اظہار ہوتا ہے۔

۴۔ مانوس اور حیران کن کا تضاد، کہ یوں شاعری میں مانوس عنصر کی شناخت اور حیران کن عنصر کی تازگی، دونوں ہی مسرت انگیز ہوتے ہیں۔

۵۔ معمول سے زیادہ جذبہ اور معمول سے زیادہ تنظیم کا تضاد، جس کے باعث تخلیقی قوت ایک خاص ہیئت اختیار کرتی ہے۔

۶۔ فطری اور مصنوعی کا تضاد، جس کے سبب فطرت فن سے ہم آہنگ ہو جاتی

ہے۔ مگر کولرج کا خیال ہے کہ اس کے باوجود متخیلہ فن کو فطرت کے اور اسلوب کو مواد کے تابع رکھتی ہے۔

کولرج کا کہنا ہے کہ صحیح شعور شاعری کا جسم ہے، متصورہ اس کا لباس ہے۔ تحریک اس کی زندگی ہے اور متخیلہ اس کی روح ہے جو ان سب اجزا کی ترکیب سے دلکش وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔

شاعری اور شاعر

بالعموم کولرج شاعر اور شاعری میں تمیز کرنے کو تیار نہیں ہے۔ اس کا خیال شاید یہ ہے کہ اگر وہ شاعر کے شعری عمل کی وضاحت کر دے تو شاعری کی تعریف بھی اس میں شامل ہوگی۔ اس کا کہنا ہے کہ ''نظم کی عمومی و امتیازی خصوصیت شعری اختراع سے وجود پاتی ہے'' گویا شاعری کی صحیح تعریف اس وقت ممکن ہے جب کہ یہ بتایا جائے کہ شعر کی امتیازی خصوصیت شعری اختراع کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اختراعی قوت نظم کے جذبات وخیالات کو سہارا دیتی ہے اور ان میں ترمیم بھی کرتی ہے جس میں شاعر کی شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود اکثر کولرج ماہیت شعر کو شاعر سے علیحدہ بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

جرمن فلسفیوں کی طرح کولرج شاعری کی اصطلاح کو تمام فنون پر منطبق کرتا ہے اور اکثر زندگی کی ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کو شاعری گردانتا ہے: وہ مارٹن لیوتھر کو عظیم شاعر کا درجہ دیتا ہے کہ اس کے اعمال وافعال شاعری کا درجہ رکھتے تھے گو وہ خود شعر نہیں کہتا تھا۔ وہ موسیقی کو کانوں کی شاعری اور مصوری کو آنکھوں کی شاعری کہتا ہے اور تمام فنون کو گونگی شاعری کا لقب دیتا ہے۔ گو کولرج نے شاعری اور دیگر فنون میں یکسانیت کی تلاش نہیں کی تاہم جرمن فلسفیوں کے تتبع میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ یونان کی کلاسیکی شاعری یونانی عبادت گاہوں کے مماثل ہے جب کہ رومانوی شاعری گاتھی فن تعمیر کے مانند ہے۔ کولرج کا کہنا ہے کہ جدید رومانوی شاعری اور مصوری پس منظر میں تفاصیل پیش کرتی ہے جب کہ نشاۃ ثانیہ کے عہد کی شاعری اور مصوری پوری وحدت کے حسن

اور آہنگ کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کی اس قسم کی آراء سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تمام فنون کے ربط اور ان میں مضمر طرز احساس کی یکسانیت کا قائل ہے مگر اس نے ان کے آپس کے رشتوں اور امتیازات پر تفصیلاً کوئی بحث نہیں کی ہے۔

کولرج شاعری کو بولنے والی زبان کا فن کہتا ہے۔ وہ شاعری کو اس کے مقصد اور عمل کی مناسبت سے سائنس اور اخلاقیات سے ممیز کرتا ہے۔ وہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی قرار دیتا ہے۔ یہ مسرت فوری ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں کوئی افادی یا عملی پہلو شامل نہیں ہوتا۔ شاعری کو مسرت کے حصول کو ہی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اسے خوبی اور افادے پر براہ راست نظر نہیں رکھنی چاہیے۔ شاعر محض مسرت کے ذریعے ہی خوبی یا افادے کو منتہائے نظر بنا سکتا ہے۔ مسرت کے عنصر پر زور دینے کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کولرج اخلاقی تعصبات سے چھٹکارا نہیں پا سکا ہے۔ اس کے یہاں مسرت بالآخر خوبی یا افادے کے حصول کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

شاعر، جذبات اور شعری زبان

کولرج کے نزدیک شاعری میں جذبہ لازمی ہے۔ بھرپور جذبہ محاسن کلام کے لیے بھی ضروری ہے۔ کولرج صنائع بدائع کو جذبہ کی تخلیق سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ''شدید جذبہ کی زبان عام بول چال کی زبان سے زیادہ باوزن ہوتی ہے''۔ اوزان دبحور خود جذبہ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ کولرج کا خیال ہے کہ زندگی کی بڑھتی ہوئی یکسانیت کے باعث شدید جذبات اور شدت بیان میں کمی ہوتی جاتی ہے۔ وہ ورڈز ورتھ کے اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ اٹھارویں صدی کی شعری زبان' جذبات کی فطری زبان کی سطح سے گر کر محض صنعت کاری اور مرصع کاری کی پر تصنع زبان بن گئی تھی۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ ورڈز ورتھ کے اس نظریہ کو رد کر دیتا ہے کہ دیہاتیوں کی زندگی مثالی زندگی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود جب کولرج خود زبان کے ارتقا کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے تو وہ بھی اسی قسم کی بات کرتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ ہر زبان میں لفظ جذبہ کی تخلیق ہے اور

اسی لیے پرانی زبانیں شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ کولرج کی اس بات میں تضاد نظر آتا ہے کہ وہ شعری زبان کے بارے میں تو جذباتی نظریہ پیش کرتا ہے مگر شاعر سے غیر ذاتی اور معروضی مشاہدے کی توقع رکھتا ہے۔ شاید کولرج شعری جذبہ کو عام جذبے سے ممیز کرتا ہے اور جذبے کو شعر کے لیے بنیادی لازمہ قرار دیتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ وہ یہ کہنا چاہتا ہو کہ جذبہ کے شدید اظہار کی صورت میں انفرادیت ختم ہو جاتی ہے۔

شاعری، نظم اور نثر

کولرج شاعری کو محض نظم گوئی سے ممیز کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ وزن کے بغیر بھی عظیم ترین شاعری ممکن ہے مثلاً افلاطون کے مکالمے یا انجیل مقدس۔ اس سے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو نثری شاعری کو عالم نثر سے ممیز کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کولرج وضاحت سے کوئی بات نہیں کرتا۔ اس کا خیال ہے کہ محض قوت ایجاد و اختراع کسی ادب پارے کو شاعری کے حدود میں لانے کے لیے کافی نہیں۔ ''اگر ایسا ہوتا تو سوئفٹ کی Gullivers Travels بھی شاعری ہوتی۔۔۔ ہم ناولوں اور دیگر افسانوی ادب پاروں کو شاعری نہیں کہتے''۔ بہر حال کولرج وضاحت سے اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتا، حالانکہ وہ آسانی سے یہ بات کہہ سکتا تھا کہ ہر تخیلاتی ادب شاعری ہے البتہ کم تر مفہوم میں شاعری دیگر ادب پاروں سے محض وزن اور بحر کے حوالے سے ہی ممیز ہوسکتی ہے۔ زبان کی ترتیب کے اعتبار سے کولرج شاعری اور نثر کے فرق کو اس طرح واضح کرتا ہے:

> ''نثر میں الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں اور شاعری میں
> بہترین الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں''۔

الفاظ کی ترتیب مختلف یوں ہوتی کہ شاعری کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ کسی نظم کا مقصد محض یادداشت کی مدد کرنا ہو جیسے کسی حکیم کا نسخہ۔ وزن اور قوافی کے باعث ایسی نظم بھی مسرت بخش ہوسکتی

ہے گو یہ مسرت اعلیٰ قسم کی نہ ہو لیکن یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ گو ایسی نظموں میں وزن اور قافیہ موجود ہوتا ہے مگر وہ محض اوپر سے ٹھونسا جاتا ہے اور وہ نظم کے مواد کے بطن سے پیدا نہیں ہوتا۔

شاعری اور نثر میں ایک اور فرق ان کے مختلف مقاصد کے باعث بھی ہوتا ہے۔ الفاظ کے استعمال کا فوری مقصد یا تو صداقت کا ابلاغ ہوگا یا مسرت کا ابلاغ۔ صداقت کا ابلاغ بھی مسرت بخش ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر ایسی مسرت جو کسی سائنس یا تاریخ کی کتاب سے حاصل ہو سکتی ہے۔ کولرج کا خیال یہ ہے کہ ہمیں فوری مقصد اور آخری مقصد میں تمیز کرنی چاہیے۔ شاعری کا فوری مقصد مسرت بہم پہنچانا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا افسانے یا نثری داستانیں شاعری کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہیں؟ کیا وزن اور قوافی کے استعمال سے وہ شعر کہلانے کی مستحق ہوں گی؟ کولرج کا جواب یہ ہوگا کہ کسی فن پارے سے، یا اس کے کسی عنصر سے اس وقت تک مسرت حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس کے تمام عناصر اس فن پارے کا نامیاتی جز نہ ہوں یعنی جب تک وہ اس فن پارے کے مواد کے بطن سے نہ پیدا ہوئے ہوں۔ انھیں اس فن پارے کی داخلی کیفیات سے نامیاتی طور پر وابستہ ہونا چاہیے۔ وزن اور قوافی کو اوپر سے شامل کر دینا محض خارجی تزئین کے مترادف ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اس کے مختلف اجزا کی تحسین کریں تو اس سے پورے فن پارے کی تحسین فطری طور پر ابھرے اور اس طرح مکمل فن پارے کی ساخت کا شعور پیدا ہو۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کولرج کی رائے میں شاعری کا فوری مقصد مسرت بخش ہے۔ یہ مسرت پورے فن پارے کی اور ساتھ ہی تمام اجزا کی مسرت ہوتی ہے۔ مختلف اجزا کی مسرت آپس میں اور پھر پوری وحدت کی مسرت کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اس طرح ہم شاعری اور دیگر اصناف ادب میں فرق کر سکتے ہیں۔ جہاں تک قافیہ اور وزن کا تعلق ہے تو کولرج کے بقول انھیں بھی پوری نظم اور اس کے تمام اجزا کے ساتھ نامیاتی طور پر متعلق ہونا چاہیے۔

جدید ناقدوں نے کولرج کے ان خیالات سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ہیئت اور مواد ایک ہی چیز کے دو رخ ہوتے ہیں تاہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں اس کے خیالات زیادہ عمیق

ہیں۔ وہ شاعری اور نظم میں فرق بتاتے ہوئے یہ کہتا ہے

''طویل نظم نہ تو پوری کی پوری شاعری ہوسکتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔''

کولرج کے نزدیک نظم کے مقابلے میں شاعری کا دائرہ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری ایک ایسا عمل ہے جسے مصور، فلسفی اور سائنس داں سبھی اختیار کر سکتے ہیں اور اسے باوزن زبان کے دائرے میں محدود نہیں کیا جا سکتا، نہ ہی اسے زبان کے دائرے میں محدود کیا جا سکتا ہے۔ اسی وسیع تر مفہوم میں شاعری پوری انسانی روح کے لیے تحریک کا باعث بنتی ہے۔ اس طرح کہ انسانی روح کی ہر صلاحیت اپنی اپنی حیثیت کے مطابق اپنا کام سرانجام دینے لگتی ہے۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جب ثانوی متخیلہ اپنا کام کرتی ہے۔ ثانوی متخیلہ کے عمل کو سمجھ کر ہی اس وسیع مفہوم میں شاعری کی ماہیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ثانوی متخیلہ کی ترکیبی قوت مختلف تضادات کو حل کر کے ایک نئی وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔ یہی قوت شاعری کے کم تر مفہوم میں بھی یعنی نظم میں بھی کارفرما ہوتی ہے مگر اس کا مقصد مسرت کا ابلاغ ہوتا ہے لیکن چونکہ نظم شاعری بھی ہوتی ہے اس سے مسرت کا ابلاغ اس کا مقصد تو ضرور ہوتا ہے مگر صرف یہی مقصد نہیں ہوتا۔ شاعری کے وسیع تر مفہوم میں نظم ثانوی متخیلہ کی ترکیبی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ قوت تمام انسانی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے اور یہ شاعری کا اہم مقصد ہے۔

پس کولرج کی رائے میں نظم ایک وحدت ہوتی ہے جس کے اجزا اپنے طور پر بھی مسرت بخش ہوتے ہیں اور مل جل کر پوری وحدت کی مسرت کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ وزن اور قافیے محض تزئین شعر نہیں ہوتے۔ وہ پوری نظم کی وحدت کا نامیاتی جز ہوتے ہیں۔ پوری نظم کی وحدت مسرت بخش بھی ہوتی ہے اور قدر کی حامل بھی۔ مسرت نظم کے ان خواص سے ملتی ہے جو اس میں بحیثیت نظم ہوں، اور قدر کے حامل وہ خواص ہوتے ہیں جو نظم میں بحیثیت شاعری ہوں۔ نظم بحیثیت شاعری میں، متخیلہ کی ترکیبی قوت اور اس کی سحر انگیزی اپنا کام کرتی ہے۔ ایسی نظم متخیلہ کے عمل کا نتیجہ بھی ہوتی ہے اور اس کی وضاحت بھی۔ ایسی نظم انسانی روح کی ساری صلاحیتوں کو بیدار

کر دیتی ہے اور تمام صلاحیتیں اپنے منصب اور قدر کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں۔ شاعر متخیلہ کے عمل کی وضاحت کرتا ہے اور ساتھ ہی متخیلہ کے ترکیبی عمل کے ذریعے ہمیں نیا شعور اور نیا عرفان عطا کرتا ہے۔

وزن اور بحر

ورڈز ورتھ کے نزدیک اوزان و بحور شاعری کے لیے محض خارجی حسن کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کولرج کا خیال ہے کہ شعری وزن جذبے کو زیادہ شدید بناتا ہے اور ہمیں جذبے کی ادنیٰ سطح سے اعلیٰ سطح پر لے جاتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ شاعری میں مختلف عناصر، وزن اور آہنگ ایک ترکیب میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ دونوں عناصر مختلف تو ہوتے ہیں لیکن متضاد نہیں ہوتے۔ وزن سے کولرج کی مراد بحور کا التزام ہے اور آہنگ سے مراد روزمرہ کی بول چال کا آہنگ ہے۔ اس کا یہ بھی تقاضا ہے کہ وزن اور آہنگ کا شعر سے نامیاتی تعلق ہونا چاہیے اور انھیں شعر کے دیگر عناصر کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

فن کی وحدت کا تصور

کولرج وحدت کا ایک نیا تصور پیش کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ بیانیہ قصوں میں بلکہ ساری شاعری میں وقت کی گردش دائرے میں ہوتی ہے جب کہ تاریخ میں وقت خط مستقیم کی صورت میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وحدت کا یہ تصور دے کر کولرج اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ پوری وحدت کے ساتھ اس کے اجزا کا ''رشتہ'' کل کے ساتھ جز کا یا وحدت کے ساتھ کثرت کا ہوتا ہے۔ وحدت میں کثرت پیدا کرنے یا کثرت کو وحدت سے بدلنے کا عمل متخیلہ سرانجام دیتی ہے۔ فن پارے کی وحدت سے، کولرج کی مراد کسی ایک جذبہ یا خیال کا حاوی ہونا ہے۔ ڈرامے میں وحدت سے مراد وحدت تاثر یا قارئین کی دلچسپی کی وحدت ہے۔ وحدت زماں و مکاں اور وحدت عمل کی جگہ کولرج وحدت اثر کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔

فنی وحدت کا اصول ایک ایسا معیار ہے کہ جس پر فن پارے کو منفی طور پر بھی پرکھا جا سکتا

ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ کسی نظم میں بعض حصے اس لیے کمزور ہیں کہ وہ پوری نظم کی وحدت میں حل نہیں ہوتے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں نظم کا یا فلاں شعر کا ایک لفظ بھی ہٹایا یا بدلا نہیں جا سکتا تو ہم اسی وحدت کی بات کرتے ہیں۔

کولرج کے نظامِ فکر میں وحدت کا مسئلہ متخیلہ اور متصورہ کے فرق سے بھی واضح ہو جاتا ہے۔ متصورہ اشیاء کو محض نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے چونکہ متخیلہ تخلیقی قوت ہے اس لیے وہ متصورہ کے میکانکی عمل کے برعکس نامیاتی عمل کی حامل ہوتی ہے۔ کولرج متخیلہ کے عمل کو شاعری کا نام دیتا ہے اور الفاظ کی مخصوص ساخت کو نظم کہتا ہے۔ نظم کی مخصوص مسرت الفاظ کی مخصوص ترتیب سے پیدا ہوتی ہے مگر شاعری میں تضادات کی تنظیم و ہم آہنگی متخیلہ کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور ثانوی متخیلہ کا یہ عظیم ترعمل بالآخر فن پارے کو وحدت بخشتا ہے۔

فن اور تقلید

کولرج کے نزدیک فن پارہ تخیلات کی دنیا کو واقعات کی دنیا میں منعکس کرتا ہے۔ تخیلات اور واقعات کی دنیا کے تعلق کے بارے میں کولرج ایک نیا نظریہ پیش کرتا ہے اور وہ یہ کہ فن تقلید بھی ہے اور علامتی اظہار بھی۔ تقلید سے اس کی مراد ہو بہو نقالی نہیں ہے۔ قارئین کے ردعمل کے اعتبار سے تقلید یہ ہوئی کہ وہ متفرقات میں مماثلات کی شناخت کرتے ہیں اور شاعر کے نقطۂ نگاہ سے تقلید کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنے علم اور استعداد کو خارجی اشیاء میں منعکس کر دیتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ جس شئے کی تقلید کی جاتی ہے وہ فطرت نہیں بلکہ عام فطرت یا آفاقی فطرت ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''شاعری کا جوہر آفاقیت میں ہے۔۔۔ شاعری بنیادی طور پر مثالی چیز ہے، وہ ہر اتفاقی شئے سے درگزر کرتی ہے اور اسے خارج کر دیتی ہے''۔

کولرج، ورڈز ورتھ پر اس کی واقفیت کی بنا پر، اور بہت سے ڈرامہ نگاروں پر ان عادات واطوار کی نمائندگی کی بنا پر جو جلد مٹ جائیں گی، کڑی تنقید کرتا ہے۔ تاہم کولرج کے لیے دیگر تضادات کی

طرح، آفاقیت اور انفرادیت کا تضاد بھی اہم ہے اور وہ اسے یہ کہہ کر حل کرتا ہے کہ آفاقی و کائناتی کو منفرد کے ذریعے اظہار پانا چاہیے۔ کولرج کی مراد یہ نہیں ہے کہ تصورات کی تجسیم کی جائے جیسے کہ تمثیل نگار کرتے ہیں بلکہ یہ کہ آفاقی تصورات کو مخصوص اور منفرد کرداروں کی صورت دی جائے۔

فطرت سے کولرج کی مراد فطرت کے خارجی مظاہر نہیں ہیں۔ اس سے مراد وہ روح ہے جو مظاہر فطرت میں کارفرما ہوتی ہے۔ لہٰذا فنکار کو اشیاء کی تقلید کرنے کی بجائے ان اشیاء میں کارفرما روح کی تقلید کرنی چاہیے۔ فطرت کی یہ تخلیقی قوت انسانی ذہن کی اس قوت کے مماثل ہوتی ہے جسے ہم ذہانت کہتے ہیں، اس لیے فن تقلید ہوتے ہوئے بھی اظہار ذات ہے اس لیے کہ ذہن اور فطرت دونوں میں بنیادی ہم آہنگی ہے۔

شاعر خیال اور علامت کے ذریعے روح فطرت کی نمائندگی کرتا ہے۔ کولرج لفظ خیال کو اکثر مادی فلسفیوں کی طرح حسی درک کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ بسا اوقات وہ خیال کو افلاطونی معنوں میں ماورائے فطرت کے طور پر بھی پیش کرتا ہے۔ ادبی نظریت کے سلسلے میں وہ خیال سے آفاقی اور انفرادی کی ہم آہنگی مراد لیتا ہے۔ اس کے نزدیک خیال (Idea) کبھی مجرد فکر کی شکل اختیار نہیں کرتا لہٰذا وہ کبھی کسی تمثال (Image) کے متضاد نہیں ہوتا۔ خیال نہ تو فکر ہے اور نہ تمثال۔ یہ اشیاء کا جوہر ہے اور علامتوں کے وسیلے سے ہی اس کا اظہار ممکن ہے۔ جس طرح کولرج متخیلہ کو متصورہ سے اور تخلیقی ونامیاتی کو میکانکی سے ممیز کرتا ہے، اس طرح وہ علامت کو تمثیل (Allegory) سے مختلف سمجھتا ہے۔ علامت عمومی و آفاقی کا خصوصی و انفرادی طور پر اظہار ہے۔ تمثیل مجرد خیالات کا تصویروں کی زبان میں ترجمہ ہے۔ اس کے برخلاف علامت وہ نشان ہے جو اس خیال میں جس کا وہ اظہار کرتا ہے خود شامل ہوتا ہے۔

تمثال (Image)

تمثال کے بارے میں کولرج کا کہنا ہے کہ وہ اس خیال کو واضح کرتی ہے کہ انسان فطرت سے ہم آہنگ ہے۔ انسان کے دل و دماغ آپس میں مربوط ہو کر فطرت کے مظاہر کے ساتھ کلیتاً متحد ہو جاتے ہیں۔

عدم یقین کا تعطل (Suspension of disbelief)

فن کے بارے میں بالخصوص ڈرامے کے فن کے بارے میں کولرج کا یہ خیال ہے کہ وہ نہ تو محض فریب نظر ہوتا ہے اور نہ محض شعور فن۔ کولرج شعور فن اور فریب نظر کے درمیان سمجھوتا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہم ایک خاص وقت میں شعری عقیدے کے مطابق عدم یقین کو خود اپنی مرضی سے معطل کر دیتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ہم رضا کارانہ طور پر تخیل کی دنیا میں کھو جاتے ہیں اور روزمرہ کی حقیقی دنیا سے آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ شاعر ہمیں خواب کی دنیا میں لیے پھرتا ہے اور ہم اپنی کھلی آنکھوں سمیت اس کے ساتھ ہو لیتے ہیں اور بے یقینی اور عدم اعتماد کو معطل کر دیتے ہیں۔

کولرج کا یہ بھی خیال ہے کہ کسی شے کو جاننے اور اسے محسوس کرنے میں فرق ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ ڈرامے کے کردار محض کردار ہوتے ہیں مگر ہم ایسے محسوس نہیں کرتے۔ یہ صحیح نہیں ہے کہ افسانوی اور تخیلی ادب ہمیشہ افسانوی اور تخیلی معلوم ہوتے ہیں۔ جب ہم ان سے بہت زیادہ متاثر ہوتے ہیں تو وہ افسانوی نہیں معلوم ہوتے۔ ہم شعوری طور پر تو انھیں فنی اظہار سمجھتے ہیں مگر احساس کی سطح پر وہ حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔

ڈرامے کے اہم عناصر

کولرج کہانی اور پلاٹ کو زیادہ اہم نہیں سمجھتا۔ پلاٹ اس کے لیے محض اتنی حیثیت رکھتا ہے جتنی مصور کے لیے کینوس۔ اس کے نزدیک ڈرامے کے اہم عناصر زبان، جذبہ اور کردار ہیں۔ وہ ان عناصر سے پلاٹ کو خارج کر دیتا ہے جب کہ ارسطو پلاٹ کو اولین مقام دیتا ہے۔ ارسطو، کولرج کی طرح پلاٹ کو محض کینوس نہیں سمجھتا۔ وہ اسے تصویر کے خاکہ (Out Line)

سے تشبیہ دیتا ہے جس کے بغیر وہ تصویر کا تصور نہیں کرسکتا۔ بلا کسی خاکے کے کینوس پر رنگ بکھیر دینے سے کوئی نہ کوئی تاثر تو پیدا ہوسکتا ہے مگر وہ مکمل فن پارے کا تاثر نہیں ہوگا۔ بہرحال کولرج، کردار کو ڈرامے کا اہم اور پلاٹ کو غیر اہم عنصر تصور کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے بھی وہ بیشتر کرداروں کا ہی تجزیہ کرتا ہے۔ کولرج ڈراموں کے تجزیہ میں یا تو کرداروں اور واقعات کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے یا ڈرامہ کے جذباتی آہنگ کا جائزہ لیتا ہے لیکن وہ اسے اسٹیج کے فن کی حیثیت سے نہیں پرکھتا۔

شاعری کے بارے میں چند نظریات

۱۔ کولرج پو (Poe) سے پہلے یہ نظریات پیش کرتا ہے کہ طویل نظم ناممکنات میں سے ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ''طویل نظم نہ تو پورے طور پر شاعرانہ ہوسکتی ہے اور نہ ہونی چاہیے''۔ البتہ نظم کے بیانیہ حصوں کو شعری حصوں سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیے اور اس تقاضے کو پورا کرنے کے لیے وزن کی بڑی اہمیت ہے۔

۲۔ کولرج شعری عدل (Poetic Justice) کے نظریہ کو یہ کہہ کر رد کر دیتا ہے کہ یہ نظریہ تقدیر کی قوت اور انسانی زندگی پر آسمانی قوتوں کے قبضہ کے منافی ہے۔

۳۔ جدید اور قدیم میں فرق کرتے ہوئے وہ بتاتا ہے کہ شیکسپیئر رومانی ادیب ہے اور یہ کہ رومانوی ذہن داخلی ہوتا ہے جس میں تصویر کی سی دلکشی اور جاذب نظری ہوتی ہے اور جو مختلف انواع کو ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس کلاسیکی ذہن خارجی ہوتا ہے جس میں کسی مجسمہ کی سی عظمت و شوکت ہوتی ہے اور جو مختلف انواع کا سختی سے پابند رہتا ہے۔ قدما کی شاعری خارجی دنیا کی عکاسی کرتی ہے جب کہ جدید شاعر کا تخیل داخلی دنیا کا اظہار کرتا ہے۔

ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe)

افلاطون نے شاعری پر دو حوالوں سے اعتراضات کیے۔ فلسفیانہ بنیاد پر کہ وہ حقیقت سے دو قدم پیچھے ہوتی ہے اور اخلاقی بنیاد پر کہ وہ جذبات کو کچلنے کی بجائے انھیں مشتعل کرتی ہے، لہٰذا مخرب اخلاق ہوتی ہے۔ افلاطون کے زمانے سے لے کر آج تک شاعری پر اعتراضات انھیں دو حوالوں سے ہوتے رہے ہیں۔ ارسطو نے نفسیاتی اور جمالیاتی بنیادوں پر شاعری کی مدافعت کی اور اس طرح شاعری کو مسرت انگیز اور سکوں بخش بتایا۔ افلاطون اور ارسطو کے بعد مختلف ادوار میں شاعری کی مخالفت اور موافقت میں انھیں تصورات کا اعادہ ہوتا رہا۔ سڈنی نے شاعری کے حق میں اخلاقی توجیہات پیش کیں جب کہ ڈرائیڈن نے رومن ناقدوں کے تتبع میں شاعری کے بارے میں یہ نظریہ دیا کہ وہ مسرت بخش بھی ہوتی ہے اور درس بھی دیتی ہے، البتہ یہ کہ اس کا اولین مقصد مسرت بخشنا اور ثانوی درس دینا ہے۔

انیسویں صدی تک گو شاعری کی حیثیت مستحکم ہو گئی تھی، مگر یورپ اور امریکہ میں ابھرتا ہوا جدید نو دولتی ذہن اسے سنجیدگی سے قبول کرنے کو تیار نہ تھا۔ اس عہد میں سائنسی نظریات نے صنعتی ترقی کو اور صنعتی ترقی نے سائنسی نظریات کو تیزی سے فروغ دیا چونکہ سائنس کا تعلق مقداری زندگی سے ہوتا ہے اس لیے جمالیاتی قدروں کے لیے سائنسی نظامِ فکر میں کوئی جگہ پیدا نہ ہو سکی۔ عقیت کی بنیاد پر اخلاقی نظام کو استوار کرنے کی کوشش شروع ہوئی اور شاعری کو ایک بار پھر اخلاقی مسائل کے ساتھ الجھنا پڑا۔ یہاں تک کہ عہد وکٹوریہ کے مشہور ناقد رسکن نے شاعری کی تخلیق و تحسین دونوں کو اخلاقی عمل قرار دے دیا۔ اس طرح انیسویں صدی کا عام رجحان یہ تھا کہ یا تو شاعری کو ایک غیر سنجیدہ تفریحی عمل سمجھا جاتا تھا یا پھر اس کا جواز اخلاقیات کی بنیاد پر تلاش کیا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے امریکہ میں نو دولتی ذہن کی فنی و جمالیاتی اقدار سے بے تعلقی اور ان کی سخت گیر پیورٹن اخلاقیات نے ایڈگر ایلن پو کے نظریات کی تشکیل کی۔ اس نے فن کو اخلاق اور

صداقت سے جدا کر کے اسے خالصتاً جمالیاتی زاویہ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ایڈ گر ایلن پو کے نظریات کے زیر اثر فرانس میں علامتیت (Symbolism) کی تحریک شروع ہوئی اور جب فرانس سے یہ اثرات انگلستان پہنچے تو وہاں ''فن برائے فن'' (Art for Art' s Sake) کی تحریک کا آغاز ہوا۔

ایڈ گر ایلن پو، فن کار میں کسی غیر شعوری یا وجدانی تحریک شعر کا قائل نہیں ہے۔ وہ فن پارے کو فن کار کی شعوری کاوش کا حاصل سمجھتا ہے۔ وہ ''شعر گوئی'' کے بجائے ''شعر سازی'' کا قائل ہے۔ وہ ان شاعروں کے خلاف ہے جو ہمیں یہ جتاتے ہیں کہ وہ ایک قسم کی ''کیفیت جنوں'' میں شعر کہتے ہیں۔ وہ محض اس شعوری کاوش کا قائل ہے جو نظم کی ترکیب کرتی ہے۔ کسی نظم کی ترکیب کے سلسلے میں سب سے پہلا مسئلہ اس کی طوالت کا ہوتا ہے مگر چونکہ یہ طوالت ایک خاص مقصد کے تابع ہونی چاہیے اس لیے وہ نظم کا مقصد متعین کرتا ہے

''نظم وہی ہے جو روح کے ترفع کے ساتھ شدید طور پر مہیج ثابت ہو اور سارے شدید ہیجانات ہماری ضرورت کے مطابق مختصر ہوتے ہیں''۔

پس ایڈ گر ایلن پو کے نزدیک چونکہ نظم کا مقصد یہ ہے کہ وہ قاری کو شدید طور پر متاثر کرے اور چونکہ شدید تاثر مختصر ہوتا ہے اس لیے نظم کو بھی بہ اعتبار تاثر مختصر ہونا چاہیے۔ چنانچہ طویل رزمیہ نظموں کے بارے میں اس کا کہنا ہے کہ :

''ہم جس چیز کو طویل نظم کہتے ہیں وہ دراصل مختصر نظموں کا سلسلہ ہوتا ہے یعنی مختصر شاعرانہ تاثرات''۔

اسی خیال کو پو سے پہلے کولرج نے اس طرح ظاہر کیا تھا کہ طویل نظم نہ تو پورے طور پر شاعرانہ ہوتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔ مگر وہ طویل نظم کے غیر شاعرانہ حصوں میں بھی وزن و آہنگ کی مسرت کا قائل ہے۔

پو اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ نظم کا اختصار یا طوالت اس کے مطلوبہ اثر کے تحت سب سے ہونی

چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ مختصر نظموں میں وحدت تاثر قائم رہتی ہے اور یہی وحدت تاثر نظم کی جان ہوتی ہے۔ نثر میں تو وحدت تاثر سے گریز کیا جا سکتا ہے مگر نظم میں یہ گریز ناممکن ہو جاتا ہے۔

ایڈگر ایلن پو کا دوسرا انقلابی تصور شعر کی ماہیت سے متعلق ہے۔ وہ شاعری کو فطرت کی تقلید یا جذبات کا اظہار نہیں بتاتا۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری تخلیق حسن ہے۔ اس کی نظر میں کسی نظم کا جائز احاطۂ کار نہ صداقت ہے اور نہ اخلاقیات، اس کا احاطۂ کار حسن ہے اور جو اعلیٰ مسرت ہم شاعری سے حاصل کرتے ہیں وہ تصور حسن سے پیدا ہوتی ہے۔ پو کہتا ہے۔

''شدید ترین، اعلیٰ ترین اور مقدس ترین مسرت تصور حسن سے ملتی ہے''۔

پو حسن کو کوئی صفت نہیں سمجھتا۔ حسن سے اس کی مراد محض ایک تاثر ہے جس سے روح کو ترفع حاصل ہوتا ہے۔ پو صداقت اور جذبے کے برعکس حسن کو شاعری کا مرکزی دائرہ کار قرار دیتا ہے۔ یہاں پو، ورڈزورتھ کے نظریہ کا مخالف نظر آتا ہے جس کے مطابق شاعری جذبہ کا اظہار اور صداقت کی آلۂ کار ہے۔ تاہم وہ ایک اور طرح صداقت اور جذبے کو شعری تاثرات کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صداقت اور جذبہ نظم میں اسی طرح کام آ سکتا ہے جس طرح موسیقی میں منفی سُر تضاد کے طور پر کام آتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ جذبہ اور صداقت نظم کی پوری فضا میں چھپ جائے اور حسن کے تاثر پر حاوی ہونے کے بجائے اس تاثر کو شدید تر کرے۔

پو کا خیال ہے کہ حسن کے اعلیٰ ترین اظہار کے لیے افسردگی کا لہجہ تمام شاعرانہ لہجوں میں جائز ترین لہجہ ہے۔ یہ بات پو کی محدود فکر کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی اپنی شاعری کے لیے تو یہ بات صحیح ہو سکتی ہے مگر دنیا کی عظیم شاعری کے لیے یہ بات صحیح نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ رومانوی شعراء کے افسردہ لہجے سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ صرف یہی نہیں پو کا یہ بھی خیال ہے کہ موت حسن کے ساتھ مل کر شاعرانہ افسردگی کے تاثر کو تیز کر دے گی۔ اس کے ساتھ ہی وہ خود اذیتی کی لذت پر بھی زور دیتا ہے۔

لفظوں کے استعمال کے سلسلے میں پو موسیقی اور آہنگ کی تلاش پر بہت زیادہ زور دیتا

ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نظم کی ہیئت کی تشکیل میں ''آہنگ میں تبدیلیوں کی گنجائش بہت کم ہے مگر وزن اور بندوں کی تقسیم میں تبدیلیوں کے امکانات لامحدود ہیں''۔ نظم کی ہیئت کے تعین میں وہ ترجیع کو بہتر سمجھتا ہے کہ یک آہنگی اور تکرار سے شدت تاثر بڑھ جاتی ہے۔ نظم کی شعوری ساخت پر پو اتنا زیادہ زور دیتا ہے کہ قوت اختراع کو جذبہ یا وجدان کی تخلیق سمجھنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> ''اختراع (جب تک کہ وہ کسی غیر معمولی ذہن کا نتیجہ نہ ہو) کسی صورت میں محض جذبہ اور وجدان کا نتیجہ نہیں۔ حالانکہ یہ ایک اعلیٰ قسم کی مثبت خوبی ہے مگر اسے حاصل کرنے کے لیے ایجاد سے زیادہ پچھلے طرز کی نفی ضروری ہے''۔

گویا پو کی نظر میں جذبہ اور وجدان کی تخلیقی قوتوں کے ساتھ فنی اختراع کے حصول کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ شعوری طور پر پچھلے طرز کی نفی کی جائے۔

نظم کی شعوری ساخت کے سلسلے میں پو ایک اہم بات یہ کہتا ہے کہ ہر اچھی نظم کو اپنے نقطہ عروج سے شروع ہونا چاہیے۔ وہ خود اپنی نظم زاغ (The Raven) کے متعلق یہ بتاتا ہے کہ وہ نقطہ عروج سے شروع ہوئی۔ اس کا خیال ہے کہ نظم کی ابتدا سے لے کر نقطہ عروج تک مختلف بند، تاثر کے اعتبار سے بتدریج زیادہ ہوتے جانے چاہئیں اور نقطہ عروج والے بند کا تاثر سب سے زیادہ شدید تاثر کا حامل ہو جاتا تو وہ اس کی شدت کو شعوری طور پر کم کر دیتا ہے۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ پو نے رومانی نظریے کو کہ ''شاعری جذبات کا بے ساختہ اظہار ہے'' رد کرتے ہوئے شاعر کے فنی شعور اور شاعری کی فنی ساخت پر بہت زیادہ زور دیا۔ اس لیے کہ پو کے نزدیک شاعری میں تخلیق حسن محض اتفاقی امر نہیں ہے بلکہ وہ شاعر کی شعوری کاوش کا نتیجہ ہوتی ہے۔

ایڈگر ایلن پو اصولی شاعری کے متعلق اپنے مضمون میں مندرجہ ذیل تصورات کو زیادہ وضاحت سے پیش کرتا ہے۔

۱۔ کوئی نظم محض اس حد تک نظم کہلانے کی مستحق ہوتی ہے جس حد

تک وہ روحانی ترفع اور اشتعال جذبات میں مدد دے۔

۲۔ اشتعال جذبات کی وہ شدت جس کی بنا پر نظم کو نظم کہا جا سکتا ہے، طویل نظم میں شروع سے آخر تک برقرار نہیں رہ سکتی۔

۳۔ ملٹن کی نظم ''فردوس گم شدہ'' کو ہم محض اس وقت شاعرانہ تسلیم کر سکتے ہیں جب کہ ہم اس وحدت کو نظر انداز کر دیں جو ہر بڑے فن کی سب سے اہم ضرورت ہوتی ہے۔ (یہاں وحدت سے پو کی مراد وحدت تاثر ہے) ہومر کی نظم ایلیڈ کو مختلف غنائیوں کا سلسلہ سمجھنا چاہیے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ یہ نظم رزمیہ مقاصد کے تحت لکھی گئی تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ یہ فن پارہ ناقص فنی شعور کا مظہر ہے اب کوئی طویل نظم عام پسندیدگی کے درجے پر نہیں پہنچے گی۔

۴۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی نظم ضرورت سے زیادہ مختصر ہو۔ ایسا اختصار انحطاط پذیر ہو کر محض مختصر فقرے بازی کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔ زیادہ مختصر نظم کبھی کبھار روشن اور واضح اثر تو پیدا کر سکتی ہے مگر گہرا اور دیرپا اثر پیدا نہیں کر سکتی۔

متذکرہ بالا مضمون میں پو ناصحانہ ادب کے خلاف شدید احتجاج کرتے ہوئے ایسے ادب کو بدعت قرار دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ

> ''یہ کہا جاتا ہے کہ ہر نظم کو کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دینا چاہیے اور اس اخلاقی درس کے پیش نظر فن پارے کی شعوری حیثیت کو پرکھا جا سکتا ہے۔ اگر ہم اپنی روح کی گہرائیوں میں جھانکیں تو ہمیں فوراً یہ احساس ہوگا کہ اس روئے زمین پر کسی ایسے فن پارے کا وجود نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے جو آپ

کی ''نظم برائے نظم'' سے زیادہ محترم اور زیادہ عظیم ہو''۔

اس طرح پو نے سب سے پہلے اور سب سے زیادہ واضح طور پر صداقت اور اخلاق کے خلاف شاعری میں جمالیاتی اقدار کی برتری کا اعلان کیا۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے

''صداقت کے نفوذ کے لیے ہمیں حسن بیان کے بجائے تادیبی زبان کی ضرورت ہوتی ہے ہمیں اپنے بیان میں سادہ مختصر اور درشت ہونا چاہیے شاعری اور صداقت کے پانی اور تیل کو ملانے کی کوشش میں، ہمہ وقت مصروف رہنے والا نظریاتی دیوانہ ہے جس کا کوئی علاج ممکن نہیں''۔

یوں پو شعری طرز اظہار کو صداقت واخلاق کے طرز اظہار سے جدا کرتا ہے۔ مگر یہ فرق محض طرز اظہار کا نہیں ہے۔ پو کے نزدیک انسانی ذہن کی وہ قوت جو زندگی کے حسن و جمال کا ادراک کرتی ہے اس قوت سے مختلف ہے جو صداقت واخلاق سے متعلق ہوتی ہے۔ وہ انسانی ذہن کو تین مختلف حصوں میں تقسیم کرنے کے بعد ان کے دائرہ کار کو علیحدہ علیحدہ متعین کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسانی ذہن اپنی صلاحیتوں کے اعتبار سے تین جداگانہ قوتوں کا حامل ہے

۱۔ تعقل

۲۔ ذوق سلیم

۳۔ اخلاقی شعور یا ضمیر

تعقل کا تعلق صداقت سے ہے، ذوق سلیم کا حسن و جمال سے اور ضمیر کا تعلق اخلاق وفرائض سے ہے۔ ذوق سلیم بھی جھوٹ اور بدی کے خلاف جہاد کرتا ہے مگر اس کا یہ جہاد بدہیئتی، غیر توازن اور حسن دشمنی کے نام پر ہوتا ہے۔ ذوق سلیم کے شعور حسن کے بارے میں پو کا خیال ہے کہ

''ایک لافانی جذبہ جو انسانی روح کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے وہ بلاشک شعور حسن ہے۔ یہی جذبہ مختلف ہیئتوں، آوازوں، خوشبوؤں اور ان احساسات کے ذریعے جن کے درمیان انسانی وجود قائم ہے، مسرتوں کا

سامان مہیا کرتا ہے''۔

پو کے نزدیک انسان میں حسن کے لیے تڑپ اور تشنگی اس لیے ہے کہ اس میں لافانی ہونے کی آرزو ہوتی ہے۔ وہ احساس حسن کو ابدی حسن کا احساس خیال کرتا ہے اور اس مقام پر اس کے نظریات تصوف کے حدود میں داخل ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے

''یہ تشنگی (حسن کے لیے تشنگی) انسان کی لافانیت سے متعلق ہے۔ یہ اس کی ذاتی زندگی کی ابدیت کا نتیجہ بھی ہے اور اس کی سمت ایک اشارہ بھی۔ یہ گویا ستارے کے لیے پتنگے کی تمنا ہے۔ یہ محض ظاہری حسن کی تمنا نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب عالم بالا کے حسن تک پہنچنے کے بے پناہ کوشش ہے۔ موت کے بعد کی وجد آفرین تجلیات کا علم، وقت کے تصورات اور اشیاء کی مختلف النوع تراکیب کے ذریعے، ہمیں اس حسن کا ایک جز حاصل کرنے پر اکساتا ہے جس کے عناصر بھی شاید ابدیت ہی کا حصہ ہیں''۔

شاعری میں حسن کے اظہار کی اہمیت جتاتے ہوئے پو شعری اسلوب کی اہمیت کو بھی واضح کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شعر ''حسن کی پرآہنگ تخلیق ہے'' وہ شاعری میں موسیقی، اوزان اور قوافی کے مختلف النوع استعمال کا قائل ہے۔ چونکہ اس کی نظر میں شاعری کا مقصد حسن کی تخلیق ہے اس لیے وہ شاعری میں حسن بیان کا قائل ہے اور اسلوب کے اعتبار سے بھی جمالیاتی اظہار کو اخلاقیات وصداقت کے اظہار سے ممیز کرتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ پو اخلاقیات و صداقت کو شاعری سے بالکل خارج کر دینے کی تلقین نہیں کرتا وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ اخلاقیات و صداقت شعری فضا پر اس طرح چھا نہ جائیں کہ ان کے باعث شعر کا اصل مقصد یعنی تخلیق حسن فوت ہو جائے۔ اس سلسلے میں اس کا خیال ہے کہ

''صداقت کے مطالبات بہت سخت ہیں۔ اسے پیار کے سدابہار پھولوں سے کوئی لگاؤ نہیں ہے۔ وہ تمام چیزیں جو گیت کے لیے ناگزیر ہیں وہ ہیں

جن سے صداقت کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ پھولوں اور جواہرات سے
صداقت کی تزئین کرنا خود ایک مزین تضاد ہے۔ صداقت کے نفوذ کے
لیے حسن بیان کے بجائے تادیبی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے
لیے ہمیں اپنے بیان میں سادہ، مختصر اور درشت ہونا چاہیے۔ ہمیں سرد،
پرسکون اور غیر جذباتی ہونا چاہیے، اور یہ باتیں شاعرانہ مزاج کے بالکل
برعکس ہیں۔ وہ شخص فی الحقیقت اندھا ہے جو صداقت کے طریق کار اور
شعری طریق کار میں عمیق فرق کو محسوس نہیں کرتا''۔

اگر ہم ایڈگر ایلن پو کے ان نظریات کو تاریخ تنقید کی روشنی میں پرکھیں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ اب شعر وفن کے لیے اخلاق وصداقت کے مقابلے میں کسی مدافعتی کارروائی کی ضرورت باقی نہیں رہ گئی۔ پو کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے جمالیات کے نام پر ایک طرف تو صداقت اور اخلاقیات کے خلاف اور دوسری طرف مشینی دور سے پیدا شدہ بدہیئتی و بے آہنگی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ افلاطون نے اخلاقیات اور صداقت کے نام پر بہت سے شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے شہر بدر کر دیا تھا۔ پو نے جمالیات کے نام پر بہتیرے معمارانِ اخلاق وصداقت کو مملکت شعر کے حدود سے خارج کر دیا۔ گو احساس حسن کے بارے میں اس کے خیالات افلاطون ہی کے خیالات کا اعادہ ہیں۔ پو کے بعد فن برائے فن کی تحریک نے اس کے مفروضوں کو ان منطقی حدود تک پہنچا دیا جہاں سے ادب اور زندگی کا رشتہ منقطع ہو گیا۔ تاہم یہ بات ہر تحریک کے سلسلے میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ ایک صحت مند تصور سے شروع ہو کر بالآخر غیر صحت مند عناصر کا شکار ہو جاتی ہے۔ پو کے تصورات یقیناً انقلابی تصورات تھے جنھوں نے فن کو ایک طرف اخلاقیات سے دوسری طرف غیر شعوری 'جذباتی اظہار' کے تصورات سے نجات دلانے کی کوشش کی اور فن میں شعوری کاوش و کوشش کی طرف فن کار کی توجہ مبذول کرائی۔

طین(Taine)اور سان بو(Sainte Beuve)

رومانوی تنقیدی مفروضوں کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیقی ذہن کا تجزیہ تخلیق کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ تجربی نفسیات کے زیر اثر ادبی تنقید نے ذہن کی تجزیہ کاری کا کام شروع کیا تاکہ جذبات واحساسات کے بارے میں چند اصول وضع کیے جاسکیں اور ان کی مدد سے ذوق سیم کے متعلق کوئی معیار قائم کیا جاسکے۔ ورڈزورتھ اور کولرج دونوں نے انسانی ذہن کو فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ پایا اور اسے فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل گردانا۔ دونوں ناقدوں کے نزدیک قوت متخیلہ تخلیقی صلاحیتوں کی حامل تھی انھوں نے متخیلہ کے تخلیقی عمل اور فطرت کے ساتھ اس کے رابطے کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس طرح فن پارے کے بجائے فن کار کا ذہن توجہ کا مرکز بننے لگا اور تنقید نے اس تخلیقی ذہن کی ماہیت کا سراغ لگانا شروع کر دیا جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے مفروضوں کی، کہ ادب شخصیت کا اظہار ہے، یا یہ کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے، آخری منطقی حد یہی تھی کہ مصنف کی شخصیت، اس کے جذبات وتخیل اور اس کے ذہن کو توجہ کا مرکز بنایا جائے اور پھر تخلیقی ذہن کے تجزیے کی روشنی میں تخلیق کے متعلق کوئی رائے قائم کی جائے۔

انسانی ذہن اور جذبات کے تجزیے نے تنقید کو بڑی حد تک داخلی معاملہ بنا دیا۔ رومانوی ناقدوں نے، مثلاً ورڈزورتھ اور کولرج نے، انسانی ذہن اور خارجی فطرت میں ہم آہنگی تو تلاش کی لیکن انھوں نے انسانی ذہن پر معاشرتی اثرات کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتایا۔ فرد اور معاشرے کے تعلق کو رومانوی تحریک نے غالباً یوں بھی نظرانداز کیا کہ خود اس تحریک کا ایک پہلو معاشرے کے خلاف فرد کی بغاوت تھا۔ معاشرتی عوامل کی غلاظت میں پھنس کر فرد گمراہ ہو رہا تھا جس کے لیے راہ نجات یہ تھی کہ فطرت کے ساتھ رابطہ انسانی زندگی کا ایک پہلو ہے اور معاشرے سے رابطہ دوسرا پہلو۔ انسانی ذہن فطرت سے متاثر ہوتا ہے مگر وہ معاشرے کی عظیم تاریخی قوتوں سے بھی متاثر ہوتا ہے۔

گو یہ رومانوی مفروضہ کہ ادب انسانی ذہن یا شخصیت کا اظہار ہے، اپنی جگہ قائم رہا مگر جلد ہی ایک تاریخی طریق کار سامنے آیا جس نے انسانی ذہن اور شخصیت کو معاشرے کے تاریخی عوامل کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس کی ترقی نے سائنسی طریق کار کی اہمیت بڑھا دی اور اب معاشرتی علوم میں بھی اس طریق کار کا رواج ہوا۔ اس کی مدد سے تاریخ کے ارتقا کا مطالعہ شروع ہوا اور بالآخر ان شخصیتوں اور ذہنوں کا تجزیہ بھی ہونے لگا جو تاریخی عوامل کی پیداوار ہوتے ہیں۔

نوکلاسیکی اقدار کے خلاف رومانوی ردعمل نے گردوپیش کی حقیقت پر زور دیا تھا جس کے باعث گردوپیش کے حالات وواقعات کے حوالے سے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہو گیا۔ اس طرح ادبی تنقید کا تاریخی نظریہ، نفسیاتی نظریے کی طرح خود رومانوی مفروضوں کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس نظریے کے تحت ادب کو پوری قوم کے تہذیبی رجحانات کا اظہار سمجھا جانے لگا اور انسانی ذہن کے بارے میں یہ تصور پیدا ہوا کہ وہ ایک خاص عہد اور ایک خاص قوم میں مخصوص نفسیات کا حامل ہوتا ہے۔ ان رجحانات کے ساتھ انسانی ذہن کے مطالعے میں سوانحی عناصر کی شمولیت بھی لازمی تھی لہٰذا تنقید میں تاریخی حالات کے مطالعے کے ساتھ مصنف کے سوانح میں بھی دلچسپی شروع ہو گئی۔

مشہور فرانسیسی نقاد طین (Taine) نے یہ تصور پیش کیا کہ ادب انسانی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہے اور ادیب اس ماحول کی تخلیق ہوتا ہے۔ جس میں وہ پیدا ہوتا ہے اور پروان چڑھتا ہے۔ وہ ایک خاص زمانی و مکانی حدود کی تخلیق ہوتا ہے جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات و سانحات اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح اس کے ذہن کو ایک خاص سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ پس طین کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ہر مقام اور ہر عہد کا ادب ایک مخصوص لمحے کی تخلیق ہوتا ہے اور ان حدود سے ماورا نہیں ہو سکتا۔ نوکلاسیکی ناقد ڈرائیڈن نے بھی قدما کی تقلید کی جبریت کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ جغرافیائی اور تاریخی حالات کا فرق ذوق سیلیم کے فرق پر منتج ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری نہیں کہ جو چیز قدیم یونانیوں کے ذوق کے مطابق ہو وہی دوسروں کے لیے بھی باعث تسکین ہو لیکن ڈرائیڈن نے اس بات کو آگے نہیں بڑھایا اور

اسے کسی مربوط نظام فکر کی صورت میں پیش نہیں کیا۔ علاوہ ازیں طین ذوق کی بات نہیں کرتا وہ تو اس انفرادی کاوش کو جو ہمارے سامنے ادب پارے کی صورت میں آتی ہے اس ذہن کا حاصل سمجھتا ہے جو عظیم تر تاریخی قوتوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

طین کے مطابق کسی ادب پارے کی تخلیق میں تین عناصر کارفرما ہوتے ہیں

۱۔ نسل (Race) ۲۔ ماحول (Milien) ۳۔ لمحہ (Moment)

کسی قوم کی ادبی تاریخ دوسری قوموں کی ادبی تاریخ سے مختلف یوں ہوتی ہے کہ اس میں ایک خاص نسل کے مزاج کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی قوم کے ادب کے مختلف ادوار کا فرق ماحول اور لمحے کا فرق ہوتا ہے۔ طین انگریزی ادبیات کی تاریخ کو ایک خاص نسل کے نمائندہ افراد کی نمائندہ کاوشوں کا نتیجہ سمجھتا ہے مگر کوئی ادب محض نسل کے مزاج کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ نسلی مزاج کے علاوہ ادیبوں کی کاوشوں پر اس ماحول اور فضا کا بھی اثر ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے ہیں اور ان نظریات و تصورات کا بھی جو معاشرے میں مروج ہوتے ہیں۔ طین کے خیال کے مطابق تخلیقی کارناموں کے پیچھے کارفرما تیسرا عنصر لمحہ ہے۔ لمحے سے وہ کوئی خاص زمانی نقطہ مراد نہیں لیتا۔ اس سے اس کی مراد وہ محرک قوت ہے جو ادیب کی تخلیقی صلاحیتوں کو وقت کے دھارے کے ساتھ آگے بڑھاتی ہے۔

جرمن ناقد اور مفکر شلیگل (Schlegel) نے ادب کے ارتقا کا مطالعہ تقریباً اسی انداز میں کرنے کی کوشش کی تھی مگر طین نے اس تصور کو زیادہ واضح اور مربوط شکل میں پیش کیا۔ دراصل طین کا مطالعہ بنیادی طور پر تہذیبی و تاریخی قوتوں کے ارتقا کا مطالعہ ہے جس میں مصنف بحیثیت فرد ان قوتوں کے آلہ کار کے طور پر کام کرتا ہے۔ اس کے باوجود طین ان قوتوں کے تجزیے سے فرد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنی کتاب ''تاریخ ادبیات انگریزی'' میں وہ لکھتا ہے۔

''آپ جب کسی کتاب کے، کسی مسودے کے، پیپے سخت ورق الٹتے ہیں، خواہ وہ شاعری ہو، قانون کے ضابطے ہوں یا عقائد سے متعلق کوئی اعلان

نامہ ہو، تو آپ کا پہلا تاثر کیا ہوتا ہے؟ آپ کہتے ہیں کہ وہ تنہا وجود میں نہیں آیا۔ وہ تو محض ایک سانچہ ہے، ایک متحجر خول، ایک نقش ہے، اس نقش کی طرح جو کوئی جانور مرتے وقت پتھر پر چھوڑ جاتا ہے۔ متحجر خول میں کسی جانور کا وجود تھا اور کتاب کے پیچھے کسی انسان کا۔ آپ متحجر خول پر غور کیوں کرتے ہیں بجز اس کے کہ اس کے اندر کے جانور کا اندازہ لگائیں۔ اسی طرح آپ مسودے کا مطالعہ کرتے ہیں تا کہ انسان کو سمجھ سکیں''۔

طین کا طریق کار ادبی و معاشرتی دونوں قسم کی تاریخوں پر منطبق ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ادب کسی قوم کے داخلی عوامل اور اس کے طرز احساس کی تاریخ ہے جب کہ تاریخ اس قوم کے خارجی عوامل کا کھاتا ہے جو یقیناً طرز احساس کی خارجی شکل ہوتے ہیں۔ اس طرح عظیم ادبی شاہکار محض ان افراد کی نمائندگی نہیں کرتے جو ان کے خالق ہیں بلکہ یہ شاہکار اپنے عہد کے عظیم افکار و تصورات کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرز احساس کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ایک خاص عہد اور مخصوص حالات کے تحت بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ان شاہکاروں کے خالق ادیب خود اپنا عہد ہوتے ہیں۔ کسی عہد کے چند عظیم فنکاروں کا مطالعہ، اس عہد کے چلتے پھرتے، سانس لیتے اور محسوس کرتے انسانوں کا مطالعہ ہوتا ہے جن میں اس عہد کی مکمل زندگی، پوری شدت اور آب و تاب کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں نظر آتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی میں وقوع پذیر ہونے والے عظیم سانحات اور سانحات سے متاثر ہونے والے افراد کو نسل، ماحول اور لمحے کے تجزیہ سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اور یوں طین کا طریق کار تاریخ اور سوانح حیات دونوں کے لیے مفید ہے چونکہ طین کی نظر میں ادب اس ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جو گرد و پیش کے واقعات و سانحات، نسلی مزاج اور لمحے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے لہٰذا یہ طریق کار ادب کے مطالعے کے لیے بھی اہم ہے۔ اس اہمیت کے باوجود ہر طریق کار کی طرح اس کے بھی واضح حدود ہیں اور یہ محض ایک حد تک ہی کارآمد ہے۔ یہ

صحیح ہے کہ رواں دواں زندگی کے تقاضے اور محرکات ادیب کے ذہن کی سمت متعین کرتے ہیں مگر سب کچھ وہی نہیں ہیں۔ اس طریق کار کی خرابی یہ ہے کہ یہ فرد کی ذاتی صلاحیتوں اور اس کے ذہن کی فعال قوتوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ یوں معاشرے کا باعمل ذہن، فرد بحیثیت فرد، زندگی کی بے پناہ قوتوں کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی نظر آتا ہے۔ تجربی نفسیات (Empirical Psychology) کے طریق کی طرح یہ تاریخی طریق کار بھی انسانی ذہن کو منفعل اور مجبور دیکھتا ہے۔ طین کا نظریہ اس اہم حقیقت کی وضاحت نہیں کرتا کہ ایک ہی عہد کے دو عظیم فن کار ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہوتے ہیں یا پھر یہ کہ ادیب کا تخلیقی ذہن عام لوگوں کے ذہن سے افضل کیوں ہوتا ہے؟

طین کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے رومانی تنقید کے خالصتاً داخلی معیار کے بجائے ادب کی جانچ پرکھ کے لیے ایک معروضی معیار پیش کیا۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ معیار زیادہ سائنسی ہے۔ ادب کے تجزیے کا کام معروضی معیار کے حوالے سے زیادہ صحت و درستگی سے ہوسکتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ، بقول طین

''انسان دیگر مخلوقات کی طرح، اس فضا میں جو اسے پروان چڑھاتی ہے،
تبدیل ہوتا رہتا ہے''۔

مگر طین کی غلطی یہ ہے کہ وہ انسان کو ماحول سے ٹکر لیتے ہوئے اور اسے کسی قدر تبدیل کرتے ہوئے نہیں دیکھتا۔ وہ انسان کو منفعل و مجبور سمجھتا ہے اور اسی لیے خلاق ذہنوں کی صلاحیتوں اور فرد کی ذاتی و امتیازی خصوصیات کو اس کے نظام فکر میں کوئی جگہ نہیں ملی۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے کہ معاشرے کی تاریخی قوتوں، ماحول اور فضا کے زیر اثر انسانی ذہن کی ساخت و بافت تیار ہوتی ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ خلاق ذہن فعال طور پر معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے، تاریخی دھارے کی سمت متعین کرتا ہے اور ماحول کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ محض گرد و پیش سے متاثر نہیں ہوتا، گرد و پیش کو متاثر بھی کرتا ہے۔ طین کے طریق کار سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ایک شخص کی ذاتی و انفرادی

صلاحیتیں دوسرے سے مختلف کیوں ہوتی ہیں۔

طین کے نظریے کی اس کمی کو ساں بو(Sainte- Beuve) کے نظریے نے پورا کیا۔ ساں بو کے نزدیک کسی ادب پارے کی جانچ پرکھ کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے مصنف کو سمجھا جائے۔ ساں بو بھی طین کی طرح اس رومانوی تصور کا قائل ہے کہ ادب، ادیب کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے، لہٰذا ادب کو سمجھنے کے لیے اس ادیب کو سمجھنا ضروری ہے جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ مصنف کے سوانح حیات کو سائنسی طور پر استعمال کیا جائے۔ ساں بو یہ جانتا ہے کہ قدما کی زندگی کی تمام تفاصیل کا پتہ چلانا مشکل ہے، اور اس مشکل کو وہ قدیم فن پاروں کی تحسین میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ البتہ جن مصنفین کی زندگی کے حالات ہم معلوم کر سکتے ہیں ان کی زندگی کا تجزیہ کرنا ضروری ہے تاکہ ان کے کردار پر روشنی پڑ سکے۔ ان کے کردار کے بارے میں آگہی ان کے تخلیقی فن پاروں کے اصل جوہر کا پتہ دے گی۔ اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا یوں اظہار کرتا ہے :

> ''ادب اور ادبی تخلیق میرے لیے پورے آدمی (مصنف) سے ممیز نہیں ہے۔ میں کسی فن پارے سے محظوظ ہو سکتا ہوں، لیکن میرے لیے اس کے متعلق کوئی فیصلہ کرنا اس وقت تک مشکل ہوگا جب تک کہ میں مصنف کو بھی اس میں شامل نہ کروں۔ میں بلا کسی جھجک کے یہ کہہ سکتا ہوں کہ جیسا پیڑ ہوگا ویسا ہی پھل۔ اس طرح ادب کا مطالعہ مجھے فطری طور پر کردار کے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے۔

کسی مصنف کے بارے میں ہمیں خود سے کئی سوالات پوچھنے پڑتے ہیں (خواہ وہ سوالات تصنیف سے بالکل غیر متعلق ہی کیوں نہ معلوم ہوں)۔ ان سوالات کے بعد ہی ان مسائل کا اندازہ ہو سکتا ہے جو ہمیں درپیش ہوتے ہیں۔ مصنف کا مذہب کے بارے میں کیا خیال تھا؟

فطرت کے متعلق غور وفکر نے اسے کس طرح متاثر کیا؟ عورتوں سے معاملات میں وہ کیسا تھا؟ روپے پیسے کے متعلق اس کا کیا رویہ تھا؟ کیا وہ امیر آدمی تھا؟ کیا وہ غریب تھا؟ زندگی کے متعلق اس نے کیا ضابطے وضع کیے تھے؟ اس کے روزمرہ کے معمولات کیا تھے؟ وغیرہ وغیرہ۔ مختصر اً یہ کہ اس کی سب سے بڑی برائی یا کمزوری کیا تھی؟ ہر ایک میں کوئی نہ کوئی کمزوری ہوتی ہے۔ ان سوالات کے جوابات میں سے کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو کسی کتاب کے مصنف اور کتاب کے بارے میں رائے قائم کرنے کے سلسلے میں غیر متعلق ہو۔ البتہ یہ کہ ہم کسی ایسی کتاب سے متعلق ہوں جو خالصتاً علم ہندسہ کی کتاب سے مختلف ہو"۔

ساں بو مصنف کے کردار کی چھان بین کا یہاں تک قائل ہے کہ وہ مستقبل میں پیدا ہونے والی کردار کی سائنس پر بھی ایمان لے آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس سائنس کے ماہر وہ حساس انسان ہوں گے جو فطری ذہانت کے مالک ہوں گے، اور وہی ساں بو کے مثالی ناقد ہوں گے جو اس سائنسی طریق کار ! ساتھ فنکار جیسی دوررس نظر کا استعمال بھی کریں۔ ایسا ناقد سب سے پہلے خود سے یہ سوال کرے گا کہ مصنف کا کردار کیا ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے وہ فنکار کی نسل، قومیت، مذہب، خاندان اور ہمعصروں کے متعلق تحقیق کرے گا۔ اس کے ماحول کا جائزہ لے گا، اس کی تعلیم کے بارے میں معلومات فراہم کرے گا اور اس کے حلقۂ اثر اور احباب کے متعلق تفتیش کرے گا۔ وہ مصنف کی زندگی کے اس نقطہ کی تلاش کرے گا جہاں سے وہ بلوغت کے تدریجی مراحل طے کرتا ہے۔ ساں بو اس قسم کی چھان بین کے سلسلے میں مصنف کی جوانی کے زمانے کا انتخاب کرتا ہے جب وہ پرواز کے لیے پہلی بار پر پھیلاتا ہے۔

طین کے طریق کار پر عمل کرتے ہوئے ہمیں نسل، ماحول اور لمحے کی تحریک کے بارے میں اندازہ ہو جاتا ہے۔ مگر نسلی رجحانات، ماحول اور فضا کے اثرات اور لمحے کے تقاضوں کو

جان لینے کے بعد ہم پر یہ لازم آتا ہے کہ ادیب کی ذاتی اور انفرادی خصوصیات کی طرف رجوع کریں تاکہ اس جوہر خاص کا پتہ چلایا جا سکے جو ادیب کی تخلیقات کا سبب بنتا ہے۔ پس ناقد کو ساں بو کا مشورہ یہ ہے کہ وہ ادیب کے کردار کے اس امتیازی عنصر کو نمایاں کرے جو اس کی تمام جذباتی کیفیتوں اور اس کی تخلیقی کاوش کے تمام پہلوؤں کو متعین کرتا ہے۔ ساں بو کا خیال ہے کہ فن کے پیچھے پوشیدہ شخصیت کی تعریف کی جا سکتی ہے اور اس کے امتیازی وصف کا تعین بھی ہو سکتا ہے۔

چونکہ ساں بو اپنے طریق کار کو سائنسی طریق کار سمجھتا ہے اس لیے وہ ناقد سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ سائنسداں کے مزاج کا حامل ہو، یعنی یہ کہ وہ فن پارے کو پرکھتے وقت اپنے ذاتی رجحانات و تعصبات سے کام نہ لے۔ اس کا مثالی نقاد ایسا انسان ہے جس کا اپنا کوئی فن نہیں، جس کے مخصوص نظریات نہیں، جنھیں وہ پھیلانے کی کوشش کرے، جس کا مذہب کی طرف شدید رجحان نہیں، جس کا کسی خاص صنف ادب کی طرف میلان نہیں، جس کا اپنا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں۔ اگر ناقد میں یہ تمام باتیں ہوں تو ساں بو کی نظر میں اس کی تنقیدی صلاحیتیں محدود رہ جائیں گی۔ ساں بو کے نظریے کے مطابق ناقد کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی ذاتی پسند ناپسند کو معطل کر کے خود کو دوسرے کے فن، اسلوب اور فکر کے حوالے کر دے۔ ایسے ناقد کو متحمل مزاج، غیر جذباتی اور متوازن ہونا چاہیے اور یہ جاننا چاہیے کہ ''ہر بات ممکن ہے اور کوئی بات یقینی نہیں''۔ ساں بو کی نظر میں ناقد کا تعلق ان تاریخی حقائق سے ہوتا ہے جنھیں وہ بدل نہیں سکتا۔ اس کا تعلق فنکار کی طرح آفاقی صداقتوں سے نہیں ہوتا، وہ محض امر واقعہ سے متعلق ہوتا ہے اس لیے اس کے کام کی سطح سائنسی ہے۔

ناقد کے بارے میں ساں بو کے یہ تقاضے اسے سائنسداں کے دوش بدوش کھڑا تو کر دیتے ہیں لیکن اس کے پورے کام کا جائزہ نہیں لیتے۔ جہاں تک مصنف کے کردار کی چھان بین اور واقعات کی صحت و درستگی کا تعلق ہے ناقد کے کام کی نوعیت یقیناً سائنسی ہے مگر جب وہ فن پارے میں مضمر تاثرات و احساسات کو قبول کرنے لگتا ہے تاکہ انھیں اپنے ذہن میں دوبارہ متشکل

کر سکے، تو اس کے کام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ کسی فن پارے پر صحیح محاکمہ محض اس وقت دیا جا سکتا ہے جب کہ فن کار کے جذبات محسوسات، تاثرات اور تخیلات کو ناقد اپنے ذہن میں دوبارہ مجتمع کرے، بہ الفاظ دیگر فن پارے کی تعمیر نو کرے، اور اس کام میں ناقد کو سائنسداں کے حدود سے نکل کر فن کار کے حدود میں داخل ہونا پڑتا ہے۔

ساں بو اپنے مثالی ناقد کی حیثیت سے بیل (Bayle) کی مثال پیش کرتا ہے جس کے بارے میں اسے یقین ہے کہ اس نے کبھی جوانی میں ایک شعر نہیں کہا، کبھی سبزہ زاروں کے خواب نہیں دیکھے اور کبھی کسی عورت سے محبت نہیں کی۔ یہی عدم جذباتیت ساں بو کی نظر میں (Bayle) کو ایک سائنسی ناقد کی حیثیت سے عظمت کا درجہ دیتی ہے۔ عدم صلاحیت اور عدم جذباتیت کے باعث ناقد فن کار کی ذہنی رفاقت کا کام سرانجام دیتا ہے اور وہ محض اسی طرح دوسروں کی تخلیقات کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔

ساں بو کے تقاضوں پر غور کیجیے تو تاریخ تنقید سے بہت سے ایسے ناقدوں کو خارج کرنا پڑے گا جو خود عظیم شاعر تھے، جو شدید جذبات واحساسات کے حامل تھے اور جو خاص قسم کی شاعری کے موئید ہوتے ہوئے دوسرے اقسام کی شاعری کو رد کرتے تھے۔ تھوڑے سے غور و فکر سے پتہ چلے گا کہ ساں بو ناقد کو سائنسداں کے ہم پلہ کرنے کے شوق میں خود شدت اختیار کر گیا ہے۔ جہاں تک کسی فن پارے کو ہمدردی سے پڑھنے اور فنکار کے متعلق معلومات حاصل کرنے کا تعلق ہے ناقد کو سائنسداں کی طرح غیر جذباتی ہونا چاہیے لیکن ناقد فن پارے پر محاکمہ محض اسی وقت دے سکتا ہے جب وہ اپنے ذہن میں اس کی تعمیر نو کرے، اس کے کرنے کی کوشش کرے جو فنکار پہلے کر چکا ہے۔ ایسے موقع پر وہ محض سائنسداں نہیں رہ سکتا۔ بحیثیت سائنسداں وہ فن پارے کو دوسرے فن پارے پر ترجیح دے سکتا ہے۔ اس کام کے لیے اسے فن کار بننا پڑتا ہے۔

میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold)

میتھیو آرنلڈ کا کمال یہ ہے کہ اس نے ادب کو زندگی کے حوالے سے اور زندگی کو تنقید کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی۔ ادب کو ''تنقید حیات'' بنا کر اس نے ادب اور زندگی کے رشتے کو استوار کیا اور تنقید کو پوری زندگی کی تنقید کے عظیم تر منصب پر فائز کیا۔ آرنلڈ کی تنقید معاشرے کے تہذیبی عوامل کو پیش نظر رکھتی ہے۔ چوں کہ ادبی تخلیقات پورے تہذیبی عمل کا ایک حصہ ہوتی ہیں، اس لیے آرنلڈ ادب و فن کو پوری تخلیقی زندگی کا محض ایک پہلو سمجھتا ہے اور نقاد کے سپرد یہ کام کرتا ہے کہ وہ اعلیٰ خیالات و اقدار کو معاشرے میں پھیلائے۔ خیالات و اقدار کے حوالے سے ہی ہر انسانی عمل تخلیقی سطح حاصل کرتا ہے اور اس وسیع تر مفہوم کے تخلیقی ماحول میں ہی ادب و فن پروان چڑھ سکتے ہیں۔

آرنلڈ نے ابتدا ہی میں رومانوی تصورات سے پیدا شدہ انتشار کے خلاف کلاسیکی نقطہ نظر کو اپنا لیا تھا۔ اسی نقطہ نظر کے مطابق وہ پلاٹ یا عمل کی اولیت کا قائل ہے اور موضوع کے لیے سنجیدگی کو ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پست موضوع محض اسلوب کی عمدگی کے باعث وہ اعلیٰ مسرت بہم نہیں پہنچا سکتا جو سنجیدہ موضوع سنجیدہ اسلوب کے ساتھ فراہم کرتا ہے۔ اس کی نظر میں محض وہ موضوعات اچھے ہوتے ہیں جو بنیادی انسانی احساسات کو شدید طور پر متاثر کرتے ہیں، وہ احساسات جو زماں و مکاں کی قید سے آزاد اور نسل انسانی کی خصوصیت ہیں۔ شاعر کا کام ایسے سنجیدہ موضوعات کو سنجیدہ اسلوب میں پیش کرنا ہے۔ آرنلڈ کی نظر میں اسلوب کی عظمت اس وقت پیدا ہوتی ہے:

''جب شعری صلاحیت رکھنے والی شریف فطرت کسی سنجیدہ موضوع کی

پیش کش، سادگی وسنجیدگی سے کرتی ہے''۔

غرض کہ آرنلڈ اپنے کلاسیکی زاویہ نظر کے اعتبار سے شاعری کے لیے سنجیدہ موضوع اوراس کی سنجیدہ پیش کش کوضروری سمجھتا ہے۔ وہ شاعری میں تفاصیل اوراس کے مختلف محاسن کلام کے بجائے نظم کے مجموعی تاثر پرزوردیتا ہےاوراسے شعری مسرت کے ابلاغ کے لیےضروری خیال کرتا ہے لیکن تنقید کے اعلیٰ تر منصب، یعنی زندگی میں انتشاری وتخریبی قوتوں کے خلاف جنگ کرنے اورتخلیقی قوتوں کوفروغ دینے کےعمل کے پیش نظر وہ معاشرے کے تہذیبی عوامل پرنگاہ رکھتے ہوئے یہ دیکھتا ہے کہ آیا اس کا عہد ادبی وفنی تخلیقات کے لیے سازگار ہے یانہیں۔ میتھیو آرنلڈ اپنے عہد کے مختلف مسائل مثلاً عوام کے ذوق ، رسالوں اور کتابوں کے مقاصد ، مذہبی ، سیاسی اور اخلاقی نظریات اورادبی وفنی اقدار پران کے اثرات، معاشرے میں ادبی وفنی کاوشوں کااحترام اوراسی قسم کے دیگرمسائل پرقلم اٹھاتا ہے۔

آرنلڈ کاخیال ہے کہ عہد وکٹوریہ کانودولتی طبقہ مادی ترقی کا پجاری ہونے کے باعث نہ تو ادب کا صحیح سرپرست بن سکتا ہے اور نہ خوش ذوق قاری۔ اس طبقہ کی سخت گیر اخلاقیات اور متعصب مذہبی ذہن جمالیاتی اقدار کو برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ واقعاتی حقیقتوں کے ساتھ اس شدت سے وابستہ ہے کہ تخیلاتی حقیقتوں کی تحسین کی اس سے کوئی توقع نہیں ہوسکتی۔ آرنلڈ کی تنقید یہ تجزیہ کرتی ہے کہ ایسے حالات میں تہذیب کوکس قسم کا روگ لگ جاتا ہے اور تہذیب کے تخلیقی سوتے ایسے بنجر معاشرے کی زمین کوسیراب کرنے کے لیے کیا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

آرنلڈ اپنے عہد کے نودولتی بنجر ذہن کے سطحی تصورات پر کڑی تنقید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس طبقہ کے ہزاروں آدمی یہ شور مچاتے ہیں کہ انگلستان کی حقیقی عظمت کا دارومدار کوئلے کی پیداوار پر ہے، اگر کوئلہ ختم ہو جائے تو انگلستان کی عظمت ختم ہو جائے گی۔ آرنلڈ کے بقول تہذیب (Culture) ہمیں یہ سوال اٹھانے پر مجبور کرتی ہے کہ ''عظمت'' ایک ہے؟ اس کی تعریف آرنلڈ یوں کرتا ہے کہ ''عظمت ایک ایسی روحانی کیفیت کا نام ہے جو محبت، دلچسپی اور تحسین کی

تحریک کرتی ہے''۔ اس مقام پر وہ ایک اور سوال اٹھاتا ہے

''اگر کل کو انگلستان سمندر میں غرق ہو جائے تو سو سال بعد ان دونوں میں کون زیادہ محبت، دلچسپی اور تحسین کا محرک بنے گا، یعنی اس تحریک کے باعث عظمت کی شان دہی کرے گا۔ پچھلے بیس سال کا انگلستان یا ملکہ ایلز بیتھ (اول) کے عہد کا انگلستان، جو زبردست روحانی کاوشوں کا عہد تھا لیکن جب ہمارے کوئلوں کو، اور ان کوئلوں سے چلنے والی مشینوں کو بہت کم ترقی ملی تھی''۔

میتھیو آرنلڈ کا خیال ہے کہ اس کے اپنے عہد سے پہلے دولت کے پجاری کبھی اتنی تعداد میں پیدا نہ ہوئے تھے۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے انگلستان میں دس میں سے نو آدمی ایسے ہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ ہماری دولت ہماری عظمت وترقی کی دلیل ہے۔ لیکن تہذیب کا تصور کسی کمال کے لیے ہمیشہ روحانی معیارات کا قائل رہا ہے۔ تہذیب دوسری مشینوں کی طرح دولت کو بھی ایک مشین تصور کرتی ہے۔ اسے محض لفظوں میں بیان کر دینا کافی نہیں ہے۔ تہذیب کا تقاضا یہ ہے کہ اس بات کو کہ دولت محض ایک مشین ہے، محسوس بھی کیا جائے۔ آرنلڈ کا کہنا ہے کہ اگر ہم تہذیب کے ایسے تصورات کو نظر انداز کر دیں تو پھر خطرہ یہ ہے کہ ساری دنیا، حال اور مستقبل دونوں، نو دولتی عامیانہ پن کا شکار ہو جائیں گے:

''ذرا ان لوگوں کے متعلق غور کیجیے، ان کے طرز زندگی کا مشاہدہ کیجیے، ان کی عادات، طور طریق پر ایک نظر ڈالیے۔ ان کی گفتگو کے زیر و بم کو سنیے۔ ان کو بغور دیکھیے۔ ذرا اس ادب کو دیکھیے جو وہ پڑھتے ہیں، ان چیزوں کو دیکھیے جن سے وہ حظ اٹھاتے ہیں، وہ الفاظ جو ان کے منہ سے نکلتے ہیں، وہ خیالات جن کی آماجگاہ ان کا ذہن ہوتا ہے۔ کیا دولت کا کوئی انبار اس بات کا بدل ہو سکتا ہے کہ انسان انھیں کے جیسا ہو جائے''؟

آرنلڈ کہتا ہے کہ تہذیبی نظریات اس لیے قابل قدر ہیں کہ وہ ان حالات کے خلاف، ہم میں بے اطمینانی کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ گو حال اس قسم کے عامیانہ پن کا اسیر ہے مگر تہذیبی تصورات کم از کم مستقبل کو بچانے کی سعی کرتے ہیں۔

بقول آرنلڈ تہذیب کے نزدیک انسانی فطرت کا کمال یہ ہے کہ جسمانی قوت و عمل کو روحانی مقاصد کے تحت رکھا جائے۔ تہذیب کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اپنے آپ کو جسمانی ضروریات کے سپرد کر دینا شائستگی کی علامت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ورزش میں بہت زیادہ انہماک، کھانے میں انہماک، غیر مہذب ذہن کی علامت ہے، یہ تمام باتیں ایسی ہیں جو محض روا روی میں ہونی چاہئیں۔ ہماری اصل توجہ روح کی بلندی اور کردار کی تعمیر پر صرف ہونی چاہیے۔ مکمل انسانی فطرت کے بارے میں تہذیب کا تصور یہ ہے کہ اس کی تکمیل کے لیے ہم آہنگی اور توازن لازمی ہیں۔ ہم آہنگی اور توازن سے مراد یہ ہے کہ انسانی فطرت میں حسن و عقل۔ یہ دو اعلیٰ اقدار متوازن صورت میں پائی جائیں۔ سوئفٹ (Swift) ان دو اقدار کو اپنی کتاب Battle of Books، میں ''دو اعلیٰ ترین چیزیں'' حلاوت اور روشنی''(Sweetness and Light) کہتا ہے۔ متوازن فطرت کا آدمی حلاوت اور روشنی یعنی حسن و عقل کی تلاش کرتا ہے۔ ایسا آدمی ہی مہذب آدمی کہلانے کا مستحق ہے۔ اس کے برعکس صورت غیر شائستہ تو دولتی ذہن کی ہے۔ یونانیوں کی روحانی برتری کا راز اس بات میں ہے کہ انھوں نے انسانی تکمیل کے لیے توازن کے اس بنیادی تصور کو اپنا لیا تھا۔

آرنلڈ کہتا ہے کہ'' حلاوت اور روشنی'' کو انسانی معراج کمال کی خصوصیات بتا کر تہذیب انھیں قوانین کی طرف اشارہ کرتی ہے جنھیں شاعری بھی برتتی ہے۔ یوں تو عہد وکٹوریہ میں آزادی، آبادی اور مشینیں بالعموم متبرک تصور کی جاتی تھیں مگر بہت سے لوگ ایسے بھی تھے جو مذہبی جماعتوں کو انسانی زندگی کی تزئین کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مذہب، شاعری کے مقابلے میں انسانی فطرت کا زیادہ اہم اظہار ہے۔ مذہب نے زیادہ وسیع

پیمانے پر، اور انسانوں کی زیادہ بڑی تعداد کے درمیان، انسانی تکمیل کے لیے کام کیا ہے۔ لیکن شاعری کا بنیادی تصور یعنی تصور حسن اور متوازن انسانی فطرت کا تصور جو ہر اعتبار سے مکمل ہو، زیادہ قابل قدر تصور ہے، گو اس تصور نے مذہب کے بنیادی تصور کی سی کامیابی نہیں حاصل کی۔ شاعری کے متوازن انسانی فطرت کے تصور کے برعکس، مذہب کا بنیادی تصور یہ ہے کہ حیوانی کمزوریوں پر فتح حاصل کی جائے اور اس طرح انسانی فطرت کو اخلاقی اعتبار سے مکمل بنایا جائے۔

آرنلڈ کا خیال ہے کہ مذہب کا 'تسخیر ذات' کا یہ تصور انگریز قوم کی فطرت میں داخل ہے اور اس بات کا اظہار پیورٹن تحریک (Puritan Movement) کی صورت میں ہو چکا ہے۔ آرنلڈ کے اپنے عہد میں پیورٹن تحریک کی سب سے نمائندہ تنظیم ''آزاد کلیسا'' (Independant Church) کی صورت میں موجود تھی۔ آرنلڈ اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ پیورٹن تحریک نے انسانی جبلتوں کی تسخیر اور اخلاقی عظمت کے حصول کے لیے اعلیٰ کارنامے سر انجام دیے۔ تاہم شاعری اور تہذیب کا یہ اصول، کہ انسانی فطرت کو متوازن اور ہر لحاظ سے مکمل ہونا چاہیے، مذہب کے اس اصول سے عظیم تر ہے کہ انسانی فطرت کو اخلاقی طور پر مکمل ہونا چاہیے۔ آرنلڈ اس حقیقت کو بھی مانتا ہے کہ اس تہذیب اور شعری اصول کو انسانوں نے کبھی پورے طور پر نہیں اپنایا، اور اخلاقی اصول کے مقابلے میں اسے کبھی زیادہ کامیابی نصیب نہیں ہوئی۔ اس کے باوجود اس کا خیال ہے کہ تہذیبی و شعری اصول، عقل، حسن، روشنی و حلاوت کی ہم آہنگی کا اصول، عظیم تر اصول ہے۔ مذہبی جماعتیں جو آرنلڈ کی نظر میں تعصب، تنگ نظری، حسد اور دشمنی کی بنیادوں پر قائم ہیں، انسانی فطرت کی تکمیل کے لیے کچھ نہیں کر سکیں۔

آرنلڈ کی رائے ہے کہ جمہور کو یہ سکھانا کہ مادی وسائل کی ترقی ہی اصل انسانی ترقی ہے، انھیں نو دولتی ذہن کے عامیانہ پن کا درس دینے کے مترادف ہے۔ جمہور کو جن قدروں کی تعلیم دینی چاہیے وہ تہذیب کی قدریں ہیں یعنی وہ قدریں جو انسانی فطرت کی تکمیل کے لیے ضروری ہیں۔ حق رائے دہندگی اور مشینی ترقی کے درس سے زیادہ ضروری درس روحانی ترفع اور

زندگی میں ’’حلاوت اور روشنی‘‘، حسن وعقل کی ضرورت کا درس ہے۔تہذیب کے معنی یہ ہیں کہ آپ مشین، تعصبات اور انتشار سے بالاتر ہو کر زندگی کی اعلیٰ اقدار، روشنی طبع اور جمال زندگی کی نہ صرف تلاش کریں بلکہ انھیں زندگی میں رچانے بسانے کی بھی کوشش کریں۔ ’’حلاوت اور روشنی‘‘ کی تلاش محض چند اشخاص یا کسی ایک مخصوص طبقے کے لیے لازمی نہیں۔ جب تک کہ عوام الناس اس ضرورت کو محسوس نہ کریں اور ’’حلاوت اور روشنی‘‘ کو حاصل کرنے کے لیے عملی اقدام نہ کریں اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں ہوں گے۔

مذہبی اور سیاسی جماعتوں کی طرح تہذیب کا کام یہ نہیں ہے کہ عوام الناس کی سطح پر اتر جائے۔ اس کے برعکس وہ عوام الناس کو اعلیٰ سطح پر بلند کرنا چاہتی ہے۔ تہذیب انھیں محض چند نعرے دے کر اپنی طرف مائل نہیں کرتی۔ وہ ہر قسم کے طبقاتی احساس کے خلاف ہے اور طبقات کے وجود کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ تہذیب اعلیٰ ترین علم اور اعلیٰ ترین خیالات کو دنیا میں ہر طرف پھیلانا چاہتی ہے۔ انسانوں کے لیے ایسے ماحول کو پیدا کرنا چاہتی ہے جس میں وہ ’’حلاوت اور روشنی‘‘ کے درمیان زندگی بسر کر سکیں، ایسا ماحول جس میں وہ اعلیٰ و ارفع خیالات کو تخلیقی طور پر استعمال کر سکیں، البتہ یہ کہ ان خیالات کے اسیر نہ ہوں، اس لیے کہ کسی خیال کا اسیر خواہ وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، متعصب ہونے کے مترادف ہے۔

مہذب انسانوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ علم کو غیر مہذب، مشکل، تجریدی، پیشہ ورانہ اور محدود عناصر سے پاک کریں۔ اسے انسان دوست بنائیں اور محض چند دانشوروں کے حلقے سے نکال کر عوام الناس تک پہنچائیں۔ ’’حلاوت اور روشنی‘‘ کی تلاش کرنا اور انھیں ہر طرف پھیلانے کی جدوجہد کرنا تہذیب کا عظیم کارنامہ ہے۔

آرنلڈ تہذیبی حوالے کو ادبی تخلیق و تنقید دونوں کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ کسی ایسے تہذیبی سانچے میں جہاں انتشار کی قوتیں ابھر آئی ہوں، جہاں اعلیٰ اقدار کا احساس باقی نہ رہ گیا ہو روحانی اور ادبی سرگرمی کی جگہ دنیوی و مادی سرگرمی لے لیتی ہے۔ محض یہی نہیں، یہ بھی ہوتا ہے کہ

زندگی کو معروضی طور پر دیکھنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔ تنقید کے لیے خواہ وہ زندگی کی تنقید ہو یا ادب کی، معروضی (Objective) نقطۂ نظر ضروری ہوتا ہے۔ آرنلڈ کا خیال ہے کہ نو دولتی زاویۂ نگاہ معروضی نقطۂ نظر کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا۔ معروضی اور غیر ذاتی نقطۂ نظر کے معنی یہ ہیں کہ خیالات و تصورات کو ان کے عملی و افادی پہلو سے علیحدہ کر کے قبول کیا جائے اور ذہن کو فکر و خیال کی آزادی دی جائے۔ تنقیدی عمل اس معروضی و غیر ذاتی طرز فکر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ دنیا کے اعلیٰ ترین علوم اور اعلیٰ ترین افکار کا سراغ لگائے اور انھیں پھیلانے اور مروج کرنے کی کوشش کرے تاکہ فکر و خیال کی تازگی ممکن ہو سکے۔

آرنلڈ کی نظر میں اس کے اپنے عہد کی تنقید کی خرابی یہ تھی کہ وہ عملی و سیاسی تقاضوں کو اولیت بخشتی تھی اور ذہن کے آزادانہ، معروضی اور غیر ذاتی استعمال کی محض ثانوی حیثیت تھی۔ آرنلڈ کی نظر میں تنقید کا کام یہ تھا کہ وہ عملی و افادی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اعلیٰ و ارفع کی تلاش کرے اور یوں انسانیت کو تکمیل کی طرف لے جائے۔ آرنلڈ کے عہد کے نو دولتی ذہن نے آسودگی اور خود اطمینانی کی ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ اس میں تنقید اور ذہن رسا کا غیر ذاتی و معروضی استعمال ممکن ہی نہ تھا۔ اگر عملی زندگی کو مثالی زندگی تصور کر لیا جائے تو تنقید کا عمل رک جاتا ہے اور آسودگی و خود اطمینانی کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔

آرنلڈ شاعری کو تنقید حیات تصور کرتا ہے اور چونکہ تنقید کے معنی زندگی کو معروضی و غیر ذاتی زاویۂ نگاہ سے دیکھنے اور اعلیٰ ترین اقدار و خیالات کی تلاش کر کے انسانیت کو تکمیل کی راہ دکھانے کے ہیں، لہٰذا اس کی نظر میں اعلیٰ ترین شاعری وہ ہوگی جو 'حلاوت اور روشنی'' کی حامل ہو، جس کے موضوعات میں ''اعلیٰ سنجیدگی'' (High Seriousness) ہو اور جو 'عظیم اسلوب'' (Grand Style) میں لکھی گئی ہو۔ 'اعلیٰ سنجیدگی' اور 'عظیم اسلوب' کی پرکھ کے لیے اس نے جو معیار بنایا تھا وہ ہومر (Homer)، دانتے (Dante)، شیکسپیئر (Shakespeare) اور ملٹن (Milton) وغیرہ کے کلام کے اعلیٰ نمونوں پر مشتمل تھا۔ آرنلڈ کی نظر میں شاعری کو پرکھنے

کے لیے وہ نمونے کسوٹی تھے۔ بہ الفاظ دیگر وہ یہ سمجھتا تھا کہ اگر ہم کسی زمانے کی شاعری کو پرکھنا چاہیں تو ماضی کے عظیم کلاسیکی شاعروں کے موضوع اور اسلوب کے اعلیٰ نمونوں کے معیار پر اسے پرکھ سکتے ہیں۔ ہم دیکھیں گے کہ آیا اس میں موضوع کے اعتبار سے اعلیٰ سنجیدگی اور اسلوب کے اعتبار سے عظیم اسلوب ہے یا نہیں۔ یوں آرنلڈ نے ایک طرف تو ہمیں تقابلی طریق کار سے روشناس کر کے تقابلی تنقید کا نظریہ پیش کیا اور دوسری طرف اس کلاسیکی نظریے کا اعادہ کیا جس کے مطابق روح شاعری اس آفاقی اور عمومی عنصر میں ہوتی ہے جو زماں و مکاں کی قید سے آزاد، ہر عہد میں مقبول ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں آرنلڈ کے اس تصور میں ادب کی زندہ روایت کے تصور کے بارے میں بھی ایک اشارہ ملتا ہے۔ جسے بعد ازاں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے زیادہ وضاحت سے پیش کیا۔ مگر معیار کو پرکھنے کا یہ طریق کار آرنلڈ کے اعلیٰ سنجیدگی و عظیم اسلوب کے تقاضوں پر مبنی ہے اس لیے یہ طریق کار بڑی حد تک محدود ہو گیا ہے۔ اسی کی بنا پر آرنلڈ نے چاسر (Chaucer) اور برنس (Burns) کو عظیم شاعروں کی فہرست سے خارج کر دیا اور ڈرائیڈن (Dryden) اور پوپ (Pope) کو شاعری کا کلاسیک ماننے کی بجائے ''نثر کا کلاسیک'' بنایا۔

انیسویں صدی میں بڑھتے ہوئے سائنسی اقدار کے پیش نظر آرنلڈ نے شاعری کی حیثیت کا واضح طور پر تعین کرنے کی کوشش کی۔ مذہب تو پوری انیسویں صدی میں دن بدن بڑھتے ہوئے سائنسی اور مادی رجحانات کا شکار ہو رہا تھا مگر شاعری کے بارے میں آرنلڈ نے یہ محسوس کیا کہ اس میں بعض ایسی اقدار موجود ہیں جنھیں سائنسی ترقی تباہ نہیں کر سکتی۔ آرنلڈ کا خیال یہ ہے کہ مذہب نے جن واقعاتی حقیقتوں کے ساتھ جذبات کو منسلک کیا وہ نئے زمانے میں ہمارا ساتھ چھوڑ رہی ہیں لیکن شاعری کے لیے 'خیال' ہی سب کچھ ہے۔ اس کے بقول

> ''شاعری اپنے جذبات، خیال کے ساتھ منسلک کرتی ہے، خیال ہی میں واقعاتی حقیقت ہے''۔

اس نے شاعری کے لیے ایسے معانی اور ایسی افادیت کی تلاش کی جس کے باعث وہ سائنس کے مفہوم اور سائنسی افادیت سے واضح طور پر مختلف نظر آنے لگی۔ آرنلڈ کے نزدیک شاعری کا منصب یہ تھا کہ وہ زندگی میں اعلیٰ اقدار کو مروج کرے۔ شاعری کا یہ منصب موضوع کی سنجیدگی اور اعلیٰ اسلوب کے عظیم مقصد کو پورا کر سکتی ہے اسی لیے وہ معاشرے میں شاعری کی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ شاعری کی اہمیت کے ساتھ وہ تنقید کی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ اس کی نظر میں تنقید کا کام یہ تھا کہ وہ غیر ذاتی و معروضی نقطۂ نظر سے اعلیٰ ترین افکار و خیالات کی تلاش کرنے اور انھیں مروج کرنے کی کوشش کرے۔ یوں آرنلڈ کے نزدیک شاعری اور تنقید دونوں انسانی معاشرت اور تہذیب کے فروغ کے لیے کوشاں ہوتی ہیں۔ غالباً تنقید و شاعری کے عمل میں ایک قسم کی مماثلت دیکھنے کے باعث وہ شاعری کو بھی زندگی کی تنقید کہتا ہے۔ البتہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری کا کام ''حلاوت و روشنی'' یا ''حسن و عقل'' کی اعلیٰ اقدار کو پھیلانا ہے جب کہ تنقید کا کام اعلیٰ افکار کی ترویج ہے۔

ایک مقام پر آرنلڈ شاعری کی اہمیت جتاتے ہوئے یہ کہتا ہے

> ''شاعری کے بغیر ہماری سائنس نامکمل نظر آئے گی اور مذہب اور فلسفہ کے نام سے جو کچھ ہمارے سامنے ہے اس میں سے بہت کچھ شاعری کے لیے جگہ خالی کر دے گا۔''

آرنلڈ کے اس خیال سے بالعموم یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اس کے نزدیک شاعری مذہب کی جگہ لے لے گی۔ غور کیجیے تو پتہ چلے گا کہ وہ اس بات کو محض ایک حد تک ہی صحیح سمجھتا ہے یعنی مذہب کے مروج رسوم و عقائد کی حد تک، جنھیں اس کے عہد کی زندگی کے حقائق نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ البتہ جہاں تک اصل مذہب کا تعلق ہے۔ یعنی مذہب کے اخلاقی و روحانی پہلو کا، آرنلڈ زندگی میں اس کی اہمیت کو تسلیم کرتا تھا۔ اس کے نزدیک مذہب اور شاعری دونوں دراصل ''تہذیب'' (Culture) کے دو مختلف پہلو اور انسانی عرفان و بصیرت کے اظہار کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ تاہم مندرجہ بالا اقتباس سے قطع نظر اگر ہم آرنلڈ کے خیالات کا بہ حیثیت مجموعی

جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ وہ اس حقیقت کا بڑی شدت سے معترف ہے کہ مذہبی عقائد سائنسی استدلال کے آگے نہیں ٹھہر سکتے، اس لیے سائنس نے زندگی سے مذہب کی افادیت کو ختم کرنا شروع کر دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ مذہب انسان کو محض اخلاقی طور پر منظم کرتا آیا ہے جب کہ شاعری میں ایسی صلاحیتیں موجود ہیں جو انسان کی متوازن تنظیم کرتی ہیں۔ شاعری حسن و عقل کی اعلیٰ اقدار کا اظہار کرتی ہے اور اس طرح انسانوں کی متوازن و مکمل تنظیم میں حصہ لیتی ہے۔ اس طرح غالباً یہ کہا جا سکتا ہے کہ آرنلڈ مذہب پر شاعری کو ترجیح دیتا تھا۔

ناقد کی حیثیت سے آرنلڈ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے ادب کو معاشرتی و تہذیبی حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ فرد کو مسرت بخشنے، اسے عالم وجد میں لے جانے یا اس کا تزکیہ نفس کرنے کے علاوہ اس کے نزدیک ادب کا منصب یہ تھا کہ وہ زندگی میں ان اعلیٰ اقدار کو پھیلائے جو انسانی معاشرت و تہذیب کی صحت اور نظم و ضبط کی ضامن ہوں۔ چونکہ آرنلڈ کی نظر میں ادب خود "تنقید حیات" تھا اس لیے اس کے نظام فکر میں تنقید بھی اعلیٰ منصب پر فائز ہوئی۔ ناقد کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ معروضی و غیر ذاتی زاویہ نظر سے اعلیٰ افکار و خیالات کو زندگی میں مروج کرے اور یوں تخلیقی صلاحیتوں کو پروان چڑھائے۔ پس آرنلڈ ادب و تنقید دونوں کے لیے ایسے اصول وضع کرتا ہے جو آفاقی ہوتے ہوئے بھی ہم عصر ادب و زندگی کے انتشار کو منضبط و منظم کرنے اور توازن کی راہ دکھانے میں مدد دے سکتے ہیں۔

رسکن (Ruskin)

ملکہ وکٹوریہ کے دور کے انگلستان میں میتھیو آرنلڈ کی طرح ایک مصلح ، رسکن (Ruskin) بھی تھا۔ اس دور کے سارے مصلحین ادب کو پورے معاشرتی عمل کا ایک حصہ سمجھتے تھے اور معاشرتی حوالوں سے ہی ادب وفن کی تنقید کرتے تھے۔ یہ دور اخلاقی ضابطوں کی ترویج اور اصلاحی رجحانات کا دور تھا۔ متوسط طبقے کی سخت گیر اخلاقیات پورے معاشرے میں جاری وساری تھیں اور ان کے اثرات سے اس زمانے کے مفکر وادیب بھی نہ بچ سکے تھے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ آرنلڈ متوسط طبقے کے خیالات و رجحانات کا سخت مخالف تھا مگر جہاں تک اخلاقیات کا تعلق ہے اس نے معاشرے کی مروجہ اخلاقیات سے کسی قدر سمجھوتہ کر لیا تھا۔ اصلاحی نقطۂ نظر کا اخلاقی نقطۂ نظر میں تبدیل ہو جانا فطری بات ہے اور بسا اوقات اخلاقی نقطۂ نظر ہر اصلاحی تحریک کا جزو لاینفک ہوتا ہے۔ آرنلڈ نے معروضی نقطۂ نظر، اعلیٰ افکار وخیالات کی تلاش اور حسن وعقل کی اعلیٰ اقدار کی پیشکش کو انسانی معاشرے کے فروغ کے لیے نصب العین بنایا لیکن رسکن اخلاقیات کے سلسلے میں اپنے دور کا صحیح نمائندہ ثابت ہوا۔ اس نے جمالیات کو اخلاقیات کے ساتھ گڈمڈ کر کے فن کا ایک اخلاقی نظریہ پیش کیا جو اپنے عہد کے رجحانات کی مکمل نمائندگی کرتا ہے۔

ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ فلپ سڈنی کو اپنے عہد میں شاعری کی مدافعت کرنی پڑی تھی۔ اس نے اپنے عہد کے پیورٹن نظریات کے خلاف شاعری کے بارے میں ایک ایسا نظریہ پیش کیا جس کے مطابق شاعری اخلاقی بنیادوں پر اعلیٰ وارفع شے ثابت ہوئی۔ اس طرح سڈنی نے شاعری کو اخلاقی درس کا ذریعہ بتایا۔ رسکن کو اس قسم کی مدافعت کی ضرورت محسوس نہ ہوئی، وہ خود اپنے عہد کی پیورٹن اخلاقیات کا ہمنوا تھا۔ اب فنون کی حیثیت بھی مستحکم تھی، لہٰذا ان کی مدافعت کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔ فنون کے بارے میں رسکن نے یہ نظریہ پیش کیا کہ وہ جمال

خداوندی کے مظہر ہوتے ہیں اور اس لیے تمام فنون خدائی صفت کے حامل ہیں۔ اس کا خیال یہ تھا کہ ''حسن کی بنیاد پاک، صادق اور کشادہ دل پر ہے''۔ اس لیے حسن کا ادراک محض ان لوگوں کو ہی ہوسکتا ہے جو پاک، صادق اور کشادہ دل رکھتے ہوں کہ ایسے ہی لوگ خدا کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں۔

اس مقام پر رسکن کا مقابلہ افلاطون سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ دونوں معلم اخلاق تھے اور دونوں نے شاعری کو اخلاقی زاویۂ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ افلاطون نے شاعری کو انسانی زندگی کے لیے مضر گردانا اور اخلاقی بنیادوں پر اسے رد کر دیا۔ چوں کہ شاعری انسان کی سفلی جذبات کو کچلنے اور دبانے کے بجائے انھیں تحریک دیتی ہے۔ اس لیے افلاطون کی نظر میں وہ انسان کو اخلاقی طور پر کمزور کرتی ہے۔ پس افلاطون کے نزدیک شاعری اور اخلاقیات میں کسی قسم کا سمجھوتہ ہونا ممکن ہی نہ تھا مگر رسکن اس سلسلے میں کسی الجھن میں گرفتار نہیں ہوا۔ وہ اپنے عہد کی ان اخلاقی اقدار کا نمائندہ تھا جن کے مطابق سارے معلمان اخلاق انسانوں کی طرف مائل ہونے کے بجائے فرشتوں کی طرف مائل تھے۔ اسی لیے اسے اپنے نظریات کو جانچنے پرکھنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوئی۔ چونکہ اس عہد میں شاعری کی بنیادیں مستحکم تھیں اور وہ مقبول بھی تھی لہٰذا شاعری کو رد یا قبول کرنے کے بجائے محض ضرورت اس بات کی تھی کہ اسے اخلاقی منصب پر فائز کر دیا جائے۔ رسکن نے یہ کام سرانجام دیا۔ اس کے باوجود کہ افلاطون کی طرح رسکن کا زاویۂ نگاہ بھی اخلاقی تھا اور دونوں خلاقی اقدار کو زندگی میں جاری و ساری کرنا چاہتے تھے، مگر فن کے بارے میں دونوں کے نظریات میں بعد المشرقین ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعروں کو اپنی ریاست سے جلاوطن کر دیا۔ اس کے برعکس رسکن کا خیال تھا کہ ماہیت کے اعتبار سے شاعری اور اخلاقیات میں مطابقت ہے۔ چوں کہ فنون اور اخلاقیت ایک دوسرے کے مطابق ہیں لہٰذا معاشرے میں فن کا مقام بہت بلند ہے۔ رسکن کا خیال تھا کہ فن اس الوہی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جو انسانی متخیلہ کے ذریعے کام کرتا ہے۔

رسکن کے نزدیک ''حسن عطیۂ خداوندی'' ہوتا ہے اور یہ بات وہ حسین معروض اور

احساسِ حسن دونوں کے لیے صحیح سمجھتا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن درس و ترغیب کا ذریعہ ہونا چاہیے اور یہی فن کا اصل مقصد و منصب ہے۔ فن کے متعلق اس کا خیال تھا کہ اس کی تخلیق و تحسین دونوں ہی نہایت سنجیدہ عمل ہیں، انھیں محض تفریح کا ذریعہ نہیں سمجھنا چاہیے۔ تخلیقِ فن و تحسینِ فن ایسی چیزیں نہیں کہ انھیں محض فارغ اوقات میں سیکھا اور سمجھا جائے۔ متوسط طبقے کی تاجرانہ ذہنیت ہمیشہ فنون کو محض تفریحی مشغلہ سمجھتی رہی ہے۔ یہی حال عہدِ وکٹوریہ کا تھا جب کہ بقول آرنلڈ کوئلہ، دولت اور مشین زندگی کی عظمت کی علامتیں تھیں۔ آرنلڈ اور رسکن دونوں اپنے عہد کے اس نودولتی رجحان کے خلاف جہاد کرتے نظر آتے ہیں۔ رسکن کا خیال تھا کہ فن پارے اپنے طور پر لائقِ تحسین و آفرین ہوتے ہیں۔ انھیں زندگی کے دیگر مقاصد کے تابع نہیں کرنا چاہیے اور دیگر مقاصد سے اس کی مراد مکان، زمین، خوراک وغیرہ ہیں۔ محض اس ادنیٰ درجے کی افادیت کے مفہوم میں رسکن فن کو غیر مفید تصور کرتا ہے۔ البتہ اعلیٰ مفہوم میں فن نہایت مفید شے ہے اس لیے کہ فن میں جمال خداوندی کا اعلیٰ سطح پر اظہار ہوتا ہے۔

احساسِ جمال کے بارے میں رسکن کا خیال یہ تھا کہ وہ نہ تو ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور نہ حواس کے ذریعے۔ یہ احساس دل میں پیدا ہوتا ہے اس لیے کہ دل ہی وہ مقام ہے جہاں خدا کے لیے احترام اور جذبۂ تشکر ہوتا ہے اور دل ہی اس مسرت کی آماجگاہ ہے جو فطرت میں جمال خداوندی کے مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہی جمالِ خداوندی فنکار کی متخیلہ کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے اور فنکار اسی جمالِ خداوندی کے تاثرات کو خوبصورت تصویروں اور دیگر فن پاروں میں پیش کرتا ہے۔ رسکن کے نزدیک قوتِ متخیلہ تین سطحوں پر کام کرتی ہے

۱۔ یہ اشیاء کو باہم مربوط کرتی ہے اور اس ارتباط سے نئی صورتوں کی تشکیل کرتی ہے۔ ذہن میں مختلف تمثالوں کو ایک ترکیب میں پیش کرتی ہے۔ یہ ترکیب ذہن میں ایک قسم کی الہامی کیفیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ علیحدہ علیحدہ تمثالیں بے معنی ہوتی ہے۔ متخیلہ انھیں ایک وحدت میں پروکر ایک معنی عطا کرتی ہے۔

۲۔ متخیلہ ذہن کو خیالات کی معمولی سطح سے بلند تر کر کے اسے روحانی ترفع بخشتی ہے۔ یوں ذہن میں پڑی ہوئی تمثالوں اور ان تمثالوں کی مختلف ترکیبوں میں معنی کی زیادہ عمیق سطح پیدا ہو جاتی ہے۔

۳۔ متخیلہ صداقت کی تلاش میں اشیاء کی ظاہری سطح سے نیچے اتر کر باطنی سطح کو دیکھتی ہے اور ان کی حقیقی معنویت کو ڈھونڈ نکالتی ہے۔ متخیلہ کے اس عمل کو ہم وجدان کے مماثل قرار دے سکتے ہیں۔

شاعر بحیثیت معلم اخلاق

رسکن کا خیال ہے کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر اخلاقی درس دینا ہے۔ چونکہ شاعر رسکن کے نزدیک اعلیٰ اخلاق کا حامل اور خدا کا نمائندہ ہوتا ہے اس لیے اس کا کام یہ ہے کہ وہ انسانوں کو بہتر بنائے۔ حسن کے بارے میں رسکن کا تصور یہ ہے کہ وہ انسانوں کی اخلاقی صلاحیتوں کو متاثر کرتا ہے۔ لہٰذا شاعر کا تخلیق کردہ حسن انسانوں کو اخلاقی طور پر بہتر بناتا ہے۔ اس سلسلے میں رسکن پر دو اعتراضات کیے جا سکتے ہیں

۱۔ ایسا کیوں ہے کہ بہت سے بدکردار شاعروں کے یہاں حسن کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ بدکردار انسان میں حسن کا تصور یا احساس کس طرح ممکن ہے؟

۲۔ ایسا کیوں ہے کہ بہت اعلیٰ اخلاق کے انسان مادی حسن سے بے نیاز ہوتے ہیں یا یہ کہ اسے رسکن کی طرح مقصود بالذات نہ سمجھتے ہوئے روحانی تہذیب کا آلہ کار سمجھتے ہیں؟

یہ دو اعتراضات اس لیے بھی ضروری ہیں کہ بقول رسکن بدکردار انسان کو فن کی اعلیٰ تخلیقی صلاحیت حاصل ہی نہیں ہو سکتی۔ وہ فن کو الوہیت کا ترجمان سمجھتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ عیسائی دنیا نے فن کی بے قدری کے باعث مہلک نقصانات اٹھائے ہیں۔

اس الجھن سے بچنے کے لیے رسکن حسن کے تجربے کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے

۱۔ حسن سے مسرت حاصل کرنے کا حیوانی شعور۔

۲۔ پاکیزہ اور ارفع مسرت اور حسن کے مشاہدے سے خداوند تعالیٰ کے لیے جذبۂ تشکر۔

رسکن کے نزدیک یہ دوسری قسم کی ارفع مسرت ہی ہمیں اللہ تعالیٰ کے عطیہ حسن کو سمجھنے اور اس پر غور وفکر کرنے کا شعور بخشتی ہے مگر رسکن ارفع احساس جمال کے لیے حیوانی سطح کے احساس حسن کی موجودگی ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک حواس کی قوت حسن کے ادراک کے لیے ضروری ہے۔ احساس جمال کے سلسلے میں بدکردار اور اعلیٰ کردار کے انسان میں رسکن فرق یوں کرتا ہے کہ بدکردار انسان حسن کے حسیاتی ادراک سے آگے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اسی لیے ایسے انسان کے فن میں اس کے اخلاقی زوال کی مناسبت سے کچھ نہ کچھ خامی ضرور رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس اعلیٰ کردار انسان حسن کے حسیاتی ادراک سے آگے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ حسن کو مظہر ذات الٰہی سمجھتے ہوئے اس سے اعلیٰ و ارفع مسرت حاصل کرتا ہے۔ یوں وہ اعلیٰ فنی تخلیق پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اس فرق کے باوجود رسکن ہمیں پورے طور پر مطمئن نہیں کرتا۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ احساس جمال کے لیے حسن کا حسیاتی ادراک ضروری ہے اور حواس کی قوت اعلیٰ کردار اور بدکردار دونوں قسم کے لوگوں میں بلا کسی تفریق کے موجود ہوتی ہے تو کم از کم اس بنیادی قوت اور اس سے حاصل شدہ احساس حسن کو کسی بھی اخلاقی نظریے کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔

افلاطون کے ذہن میں بھی اسی قسم کی کشمکش تھی۔ جب اس نے یہ دیکھا کہ فن کا تعلق حواس کی پرفریب دنیا سے ہے تو اس نے اپنی مثالی دنیا کو حقیقت مانتے ہوئے اسے حواس کی دنیا سے بالکل علیحدہ کر لیا اور فن کو ادنیٰ سطح کا عمل قرار دیتے ہوئے اسے رد کر دیا۔ رسکن نے افلاطون کی طرح حواس کی دنیا کو شک کی نظر سے نہیں دیکھا اور حواس کو حسن کے احساس کے لیے ضروری خیال کیا۔ اسی لیے رسکن اس تضاد کا شکار ہو گیا کہ گو احساس حسن حواس کی ادنیٰ اور حیوانی صلاحیت کے بغیر ممکن نہیں لیکن فن کی اعلیٰ قدر کا تعلق ارفع روحانی دنیا سے ہے جو حواس کی دنیا سے بلند تر ہے۔

رسکن کے اس نظریے کو ایک اور طرح بھی بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی فن پارے کے کمال کو فن کار کے اعلیٰ اخلاق اور بلند کردار کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ہم کسی شاعر کو کس اخلاقی معیار پر پرکھیں گے؟ ہمارے اخلاقی معیارات بھی مختلف مذہبی تنظیموں کے باعث مختلف ہوتے ہیں۔ غالباً رسکن کا جواب یہ ہوگا کہ اعلیٰ اخلاق کے سلسلے میں وہ فلسفیانہ یا نظریاتی تعصبات کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ وہ محض ہمہ گیر اخلاقیات اور عالمگیر نیکیوں اور بدیوں کو دیکھتا ہے۔ یوں ہم رسکن کے تصور کی وضاحت اس طرح کر سکتے ہیں کہ اس کے نزدیک فن پارے کی تحسین ان نیکیوں اور خوبیوں کی بنیاد پر ہونی چاہیے جو تمام عالم انسانی میں مقبول ہیں۔

رسکن کے حق میں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ بالعموم اعلیٰ ادب میں فن کار کے اخلاقی رویوں کا سراغ مل جاتا ہے۔ اس کی اخلاقی قدریں، اس کی نیکیاں اور خوبیاں، اس کے تخلیق کردہ ادب کے ذریعے رونما ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی میں اخلاقی اقدار بنیادی حیثیت رکھتی ہیں، یوں کہیے کہ زندگی میں رچی بسی ہوتی ہیں۔ چونکہ فنکار اپنے موضوعات زندگی سے اخذ کرتا ہے اس لیے وہ اخلاقی قدروں کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ فن کار کی شخصیت کے اظہار میں وہ تمام چیزیں شامل ہوں گی جن سے اس کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے۔ انھیں چیزوں میں اخلاقیات بھی شامل ہے۔ گلز وردی (Galsworthy) نے بھی ایک بار یہ کہا تھا کہ کسی شخص کو ہم عظیم انسان اس وقت تک نہیں کہہ سکتے جب تک کہ اس میں اخلاقی خوبیاں موجود نہ ہوں۔ اسی بات کو الٹ کر بھی کہا جا سکتا ہے کہ اخلاقی کمزوریوں کے تناسب سے انسان کی عظمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے اور رسکن بھی اسی بات کا قائل تھا۔

رسکن کے نظریات کے حق میں خواہ کتنے ہی دلائل جمع کر لیے جائیں مگر اس اعتراض سے کوئی مفر نہیں کہ اس نے فن کے منصب و وظیفے کے سلسلے میں بنیادی مفروضے ہی غلط بنائے ہیں۔ رسکن کے بنیادی مفروضے یہ ہیں۔

۱۔ محض مجسمہ سازی ہی نہیں بلکہ تمام فنون عوام کے لیے ہونے چاہئیں۔

۲۔ تمام فنون سبق آموز ہونے چاہئیں اور یہی ان کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ فن تعمیر اپنے اسلوب کے اعتبار سے اور دیگر تمام فنون اسلوب اور موضوع دونوں کے اعتبار سے سبق آموز ہونے چاہئیں۔

۳۔ عظیم تخیلاتی فنون مثلاً بت تراشی یا ڈرامے کو یہ بتانا چاہیے کہ انسانی زندگی میں کیا حسن ہے۔ اس کے ساتھ ہی انھیں ماضی کی نیکیوں اور خوبیوں کا درس بھی دینا چاہیے۔

۴۔ فنون کو پرکھنے کا معیار یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ آیا وہ عوام الناس کے ذہن کو جن کے لیے وہ تخلیق ہوتے ہیں متاثر کرتے ہیں یا نہیں۔

۵۔ فن کے اسلوب کی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ اس کی ہیئت کو دیکھ کر لوگ اس کے مواد کو بھول جائیں اور فن کے فریب نظر کے ذریعے اخلاقی درس لیں۔

مندرجہ بالا مفروضوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ رسکن یہ نہیں کہتا کہ ہم فنون سے اخلاقی درس بھی لے سکتے ہیں۔ وہ یہ کہتا ہے کہ فنون کا بنیادی مقصد ہی اخلاقی درس دینا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی تقاضا کرتا ہے کہ فن کی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ ہم اس کے مواد کو بھول جائیں یعنی یہ کہ اس کی ہیئت سے پیدا شدہ فریب نظر سے مسرت حاصل کریں اور اس کے باوجود اس سے اخلاقی درس بھی لیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ہم سے یہ چاہتا ہے کہ ہم فن کو مقصود بالذات بھی سمجھیں اور اخلاقی درس کا ذریعہ بھی۔ علاوہ ازیں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ رسکن اخلاقی درس دینے کو فن کا بنیادی مقصد بتاتے ہوئے، فن، فلسفہ اور خطابت کے آپس کے فرق کو ختم کر دیتا ہے۔ غور کیجیے تو پتہ چلے گا کہ سائنسداں اور فلسفی اشیاء کے متعلق جاننے اور انھیں ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خطیب کا کام لوگوں کو ترغیب دینا ہے۔ معلم اخلاقی درس دیتا ہے، وہ لوگوں کو یہ بتاتا ہے کہ 'زندگی کو اس طرح ہونا چاہیے' مگر فن کا راظہار کے ذریعے یہ بتاتا ہے کہ

'زندگی یوں نظر آتی ہے' فنکار کا بنیادی فریضہ محض یہ ہے کہ زندگی کا وجدانی ادراک حاصل کرے اور اس کا مکمل اظہار اس طرح کرے کہ ابلاغ ممکن ہو۔ کیا فن کار کے لیے یہ ممکن ہے کہ وہ زندگی کو تخیل اور وجدان کی سطح پر قبول کرنے کے بعد، اس کا اظہار کسی ایسے طریق سے کرے جو اس کے تخیل اور وجدان کے منافی ہو۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ فلاں فنکار برائیوں سے محبت کرتا ہے یا یہ تو کہ نیکیوں پر اس کی نظر نہیں ہے مگر ہم اخلاقیات کے نام پر اس سے یہ توقع نہیں رکھ سکتے کہ وہ اپنے تجربات اور مشاہدات سے خلوص نہ برتے۔

معلم اخلاق ہمارے اعمال پر اثر انداز ہوتا ہے اور فنکار ہمارے ادراک اور مشاہدات کو تیز تر کرتا ہے، ہمارے تخیل اور وجدان کو جگاتا ہے۔ معلم اخلاق اپنے کام کو ذریعہ سمجھ کر ہمیشہ ایک بار تر مقصد اپنے سامنے رکھتا ہے۔ فن کار کا عمل، مقصود بالذات ہوتا ہے وہ اپنے پارے کی تکمیل کے آگے کوئی اور مقصد پیش نظر نہیں رکھتا۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی مقصد بھی مضمر ہو اور وہ نیکیوں اور خوبیوں کا حامل ہو۔ فن کی تکمیل کسی اور ضرورت کے تحت نہیں ہوتی۔ فن اپنی ضرورت آپ ہے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ وہ ہماری قوتوں اور صلاحیتوں کو بیدار کرے۔ فن کار اپنی ذہنی تصویروں کو کسی اخلاقی مقصد کے تحت توڑ مروڑ کر پیش نہیں کرتا اور اگر وہ یہ کرے تو اپنے فن کے ساتھ مخلص نہیں ہوگا۔ فن کو محض اخلاقی تدریس کا ذریعہ سمجھنا ایسا ہی ہے جیسا اس تصور کا متضاد تصور یعنی "فن برائے فن"۔

والٹرپیٹر(Walter Pater)

رسکن نے فن کو درس و ترغیب کا ذریعہ بنا کر اسے اخلاقیات کا آلۂ کار بنا دیا۔ پیٹر (Pater) کے نزدیک فن کسی اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ ہونے کے بجائے بطور خود مقصد تھا۔ اس کا تصور یہ تھا کہ ہم زندگی کو فنی سطح پر محض اس وقت بسر کر سکتے ہیں جب کہ ہم مقصد اور ذریعے کو ایک سمجھیں۔ فن اور شاعری کی اخلاقی اہمیت اس بات میں ہے کہ ہم زندگی میں مقصد و ذریعے کی اکائی کے تصور کو پھیلائیں۔ پیٹر کا خیال تھا کہ فن کا کام درس و تدریس یا قوانین نافذ کرنا نہیں ہے۔ فن ہمیں زندگی کے میکانکیت سے تھوڑی دیر کے لیے علیحدہ کر کے سکون بخشتا ہے۔ اس کے نزدیک سب سے بڑی اخلاقی ضرورت یہ تھی کہ زندگی فن کی اعلیٰ سطح پر بسر کی جائے۔

پیٹر ادب کا مسئلہ اس طرز اظہار کو سمجھتا ہے جس کے ذریعے ادیب زندگی کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ پیش کرتا ہے۔ پس تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ادیب پر اسی زاویۂ نگاہ سے روشنی ڈالے۔ گویا پیٹر کے نزدیک ادب محض اس وقت ادب بنتا ہے جب وہ اپنے مخصوص طرز اظہار کے ذریعے زندگی کے بارے میں کوئی زاویۂ نظر پیش کرے اور تنقید اس زاویۂ نظر، یا بہ الفاظ دیگر طرز اظہار کا مطالعہ ہے۔ اس کے نزدیک ادب اور فن محض زندگی کا جز نہیں ہیں بلکہ وہ پوری زندگی ہیں۔ بشرطیکہ ہم زندگی کی اعلیٰ روحانی سطح کو سمجھ لیں۔

پیٹر کا خیال ہے کہ ورڈز ورتھ کی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ دونوں قسم کے موڈ ملتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس کے یہاں ایک قسم کی ثنویت (Dualism) ہے۔ ادنیٰ موڈ کے اظہار کے وقت وہ ایک عام سطح کی زندگی کا اظہار کرتا ہے اور اسی سبب سے اس کی شاعری بسا اوقات اعلیٰ سطح حاصل نہیں کرتی۔ بہر صورت پیٹر، ورڈز ورتھ کے یہاں ادنیٰ سطح کی شاعری کو بھی ضروری سمجھتا ہے اس سبب سے کہ اس کے لیے عام انسان کی طرح زندہ رہنا ضروری تھا۔ غالباً وہ یہ سمجھتا ہے کہ شاعر ہونے سے پہلے کسی شخص کا عام انسان ہونا ضروری ہے، مگر پیٹر کا مثالی فن کار محض اعلیٰ سطح کی

انسانیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی اعلیٰ سطح پر، جہاں وہ کائنات کی نغمگی کو سنتا ہے۔ اس سطح پر یا تو وہ تخلیق فن کرتا ہے یا پھر تحسین فن۔ اس کا یہ مثالی فن کار تجربہ برائے تجربہ کا قائل ہے۔ اس کے خیالات ٹھوس اور خوبصورت اشیاء کی طرح اس کے ساتھ رہتے ہیں۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ افلاطون بھی خیالات کو اسی طرح اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ وہ ان سے اس طرح بات کرتا تھا، اس طرح پیار کرتا تھا گویا وہ انسان ہوں۔ پیٹر کا یہ مثالی فن، کار مذہب، ادب اور فلسفے سے وہ کچھ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اسے زندگی کو فن کی سطح پر بسر کرنے میں مدد دے۔

پیٹر کے نزدیک فن اور اس کی تنقید و تحسین کو چند اصولوں کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک خاص قسم کے مزاج کا معاملہ ہے جو بقول پیٹر

''محض نظریت کی سخت گیری سے آزاد ہو اور اس کے باوجود خیالات سے لبریز ہو''۔

ایسے مزاج کے لیے ضروری ہے کہ وہ حسن کے تمام محرکات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھے مگر اس آزادی کے باوجود منظم رہے۔ پیٹر اعلیٰ تنقیدی ذہن کے لیے یہ ضروری سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تنظیم کرتے وقت ہر قسم کے رسمی تصورات و تعصبات سے آزاد ہو جائے اور نئے خیالات اور نئے اسالیب کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو۔ اس کے مطابق اس معیار کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید کے لیے پہلے سے قوانین وضع نہ کیے جائیں۔ اس لیے کہ تخلیق تمام بنے بنائے قوانین کو توڑ دیتی ہے۔ ناقد کی حیثیت سے پیٹر جس چیز کا متلاشی ہے وہ فن کار کا تخلیقی جوہر ہے جو اس کی پوری شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور اسے زندگی کی تمام چیزوں سے ممیز کرتا ہے۔ فن کار کا یہ جوہر اس کے خیالات اور اس کے اسالیب دو چیزیں نہیں ہیں۔ پیٹر کا طریق کار یہ ہے کہ وہ انسانی روح کو جسم کے ذریعے دیکھتا ہے شاید اس لیے کہ وہ جسم اور روح کی دوئی کا قائل نہیں ہے۔ اسی طرح وہ ادب و فن کے جوہر کو اسلوب، زبان و بیان اور ہیئت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جسم و روح کی ایکائی کی طرح وہ خیالات و اسلوب کی ایکائی کا قائل ہے۔

پیٹر کا خیال ہے کہ فن کار زندگی کے، تعاتی حقائق کو پیش نہیں کرتا وہ ان کے بارے میں اپنے تصورات واحساسات کو پیش کرتا ہے۔ ن کے فن میں عظمت اس تناسب سے پیدا ہوگی جس تناسب سے وہ اپنے احساس کے اظہار میں سچا ہوگا۔ پیٹر کے نزدیک فن کا سارا حسن اس اظہار کی سچائی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں وہ اعلیٰ ء ن کی بات نہیں کرتا در آنحالانکہ ورڈز ورتھ کے یہاں وہ خود اعلیٰ وادنی موڈ کی بات کرتا ہے۔ وہ ملی عرفان کو لازمی قدر سمجھتا ہے اور حسن کا ماخذ محض اظہار کی سچائی کو بتاتا ہے۔ اس طرح اس نے نزدیک فن، واقعاتی حقائق کے متعلق فن کار کے احساسات وتاثرات کو ایک ہیئت ملنے کا نام ہے۔

پیٹر کے بارے میں ایک بات یہ سمجھنی ہے کہ اس کے نظام فکر میں شہرت عام حاصل کرنے والے ادیب کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔۔ہی اس کے ذہن میں عام قارئین کا کوئی تصور ہے۔ اس کے ذہن میں زندگی کی اعلیٰ فنی سطح کا یہ تصور ہے جس پر اس کا فن کار زندگی بسر کرتا ہے۔ ادب وفن کے حوالے سے ہی عام لوگ بھی۔ میں زندگی سے تھوڑی دیر کے لیے بلند ہو سکتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ادبی فن کار اپنے الفاظ کی نیحان بین کرتا ہے اور محض انھیں قبول کرتا ہے جو صداقت اظہار کے لیے ضروری ہوں، وہ سطحی اور جرین اغاظ کو ترک کر دیتا ہے اور زبان کے سچے عاشق کے طور پر ان لوگوں سے نفرت کرتا ہے جو اسے ایرائی سے استعمال کرتے ہیں۔

پیٹر کے نزدیک الفاظ ادب کا وسیلہ ہوتے ہیں لہٰذا انھیں استعمال کرنے کے لیے انتہائی احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ احتیاط پورے ن پارے کی ساخت و بافت کے لیے ضروری ہے۔ یہ ادب وفن کی وہ ضرورت ہے جس کے بارے میں پیٹر خود یہ کہتا ہے کہ اسے ''میں اسلوب میں ذہن کی ضرورت کا نام دیتا ہوں''۔ الفاظ کے علاوہ پیٹر کے نزدیک ذہن ہی ہے جو فن پارے کے پورے نظام، پوری ساخت اور تازو پود میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ تیسری اہم چیز روح ہے اور روح سے پیٹر کی مراد وہ شخصیت ہے جو زبان کے۔ بیے اپنا ابداغ کرتی ہے، اور جس کی اپیل تعلق اور جذبے کی اپیل ہوتی ہے۔ سی کے باعث ہمیں کی کتاب میں مصنف نظر آتا ہے۔ دوسرے

لفظوں میں یہ کہیے کہ اسلوب میں ذہن سے پیٹر کی مراد فنی وتکنیکی عنصر اور روح سے مراد جذباتی و جدانی عنصر ہے۔

اسلوب کے سلسلے میں پیٹر اظہار کے خلوص کا متقاضی ہے۔ وہ فلابیر کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ''ادبی اسلوب کا شہید تھا''۔ اس کے مطابق فلابیر کے یہاں خلوص کی سب کے اعلیٰ صورت، یعنی اظہار کا خلوص محض اس پرانے مقولے کو یاد نہیں دلاتا کہ ''اسلوب انسان ہے''۔ وہ تو ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسلوب ہی حقیقی انسان ہے۔ پیٹر کا یہ نظریہ فن کارانہ خلوص پر مبنی خلوص سے اس کی مراد جذبہ کا خلوص نہیں بلکہ وہ فن کارانہ یکجہتی و دلجمعی ہے جس کے ساتھ فن کار فن پارے کی تکمیل کرتا ہے۔

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے لیے مواد اور موضوع زیادہ اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ اسلوب کی اہمیت جتاتے ہوئے موضوع سے بے اعتنائی برتتا نظر آتا ہے۔ اس کے استدلال سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موضوع خواہ کچھ ہو اظہار میں پختگی ہونی چاہیے۔ مگر ہمیں اس کے اس خیال کو ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ہم پیٹر کے ہم خیال محض اس وقت ہو سکتے ہیں جب کہ ہمیں یہ علم ہو کہ فن کار جس چیز کا اظہار کر رہا ہے وہ فی الحقیقت کسی اہمیت کا حامل بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں سوچ سکتے کہ موضوع خواہ کتنا ہی پیش پا افتادہ اور عامیانہ ہو محض اس کا مکمل اور خوبصورت اظہار فن سے عبارت ہوگا۔ اگر ہم پیٹر کے اس نظریہ پر غور کریں کہ سارا حسن ''سچائی کی خوبصورتی یا بہ الفاظ دیگر اظہار میں ہے''۔ تو اس سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ بالآخر پیٹر کے نظریات اپنے منطقی نتیجے پر پہنچ گئے اور اس کے مقلدوں نے اس خیال کو اپنا لیا کہ محض اسلوب اور اظہار ہی فن ہے۔

گو پیٹر نے بات واضح طور پر نہیں کہی لیکن اس کے مختلف اشارے ہمیں اسی طرف لے جاتے ہیں جدھر اس کے مقلد گئے۔ پیٹر فن کار کے تجربات و تاثرات کو وہ زندگی نہیں سمجھتا جو کسی فن پارے کی ہیئت کے اندر ہوتی ہے یا جو ہیئت کی تخلیق کرتی ہے۔ اس کی نظر میں ایسے

تجربات و تاثرات خود ہیئت ہوتے ہیں۔ پیٹر کا سارا زور الفاظ پر ہے، الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترکیب و ترتیب پر ہے۔ گویا یہ الفاظ روح کو جسم عطا کرتے ہوئے اپنی کسی ایسی باطنی قوت کو بروئے کار لاتے ہیں جو ان میں موجود ہوتی ہے۔ اسی باعث کسی فن پارے میں توانائی اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ یوں پیٹر اسلوب اور اظہار کے عظیم ترین امکانات کا قائل ہے اور ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ اگر موضوع اور مواد بے کار ہو تو بھی اظہار کی قوت کے باعث فن کے حسن میں کوئی کمی واقع نہیں ہوگی۔ پیٹر کے تصورات کے مطابق فن کار کے اسلوب اور اظہار کے پیچھے زندگی کی تحریک نہیں ہوتی۔ پیٹر زندگی سے بے نیاز ہے اس کی اپنی تحریروں سے بھی یہی واضح ہوتا ہے۔ اس کا مثالی ہیرو میریس (Marius) جن تجربات سے گزرتا ہے وہ بھی مبہم اور کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے نظریات فن پارے کے ایک عنصر پر زیادہ زور دینے کا نتیجہ ہیں اور وہ فن کے متعلق اس کے مخصوص زاویۂ نگاہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں موضوع اور طرز اظہار دونوں اصول کارفرما ہوتے ہیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیٹر محض ایک اصول پر زور دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں جس تناسب سے کسی ناقد کے نزدیک اسلوب و طرز اظہار اہم ہوگا اسی تناسب سے وہ کسی ایسے نظریۂ فن کی طرف مائل ہوگا جو مثالی تو ہوگا مگر گردوپیش کی زندگی سے اس کا رابطہ ختم ہو جائے گا۔ زندگی کا خام مواد یعنی تند و تیز جذبات اور گوناگوں حسی تاثرات ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ وہ اعلیٰ و ادنیٰ سب کی ملکیت ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف اعلیٰ اظہار کی صلاحیت معدودے چند لوگوں میں ہوتی ہے محض ان لوگوں میں جنھوں نے اس کے لیے ریاض کیا ہو، نظم و ضبط کے ساتھ اس کی تربیت حاصل کی ہو، جو زبان کے مزاج سے مکمل طور پر واقف ہوں اور الفاظ کے تیور پہچانتے ہوں۔

اپنے ان نظریات کے مطابق پیٹر ان لوگوں سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ گو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر ان کی قوت اظہار بھی اتنی ہی بلند ہوتی جتنے

ان کے موضوعات تو شاید وہ اعلیٰ تر مقام کے حامل ہوتے۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ سارا فن ''فضول اور وافر چیزوں کے اخراج میں ہے'' لیکن اس اصول کو ایسے عظیم فن کاروں مثلاً ڈکنس اور شیکسپیئر پر منطبق نہیں کیا جا سکتا اور نہ اس اصول کو عظیم رومانی شاعروں یا حقیقت پسند ادیبوں پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ ایسا کریں تو بہت سے ادیبوں کو عظیم ادیبوں کی فہرست سے خارج کرنا پڑے گا۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ جامعیت کی کمی، افراط و تفریط کی موجودگی اور مواد کے غیر توازن سے ادیب کی فنی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے مگر بقول بن جانسن (Ben Jonson) ''زیادتی کا انتشار کمی کی بے بضاعتی سے بہتر ہے''۔ زبان و بیان کی خوبیوں کو زندگی کے مواد پر ترجیح دینا ایک ایسی ذہنیت کا مظاہرہ ہے جس کے مطابق ظاہری حسن و صورت کو حسن سیرت پر فوقیت دی جاتی ہے۔ گو خود پیٹر نے ایک مقام پر اس بات کو تسلیم کیا کہ عظیم فن میں انسانیت کی روح ہوتی ہے، تاہم اس کے عام نظریات سے ان ناقدوں کو بہت زیادہ تقویت ملی جنھوں نے بعد ازاں ''فن برائے فن'' کے نظریہ کی آڑ میں ادب و فن کو فیشن سے تعبیر کیا۔

''فن برائے فن'' کی تحریک کی ابتدا تو فرانس میں ایڈگر ایلن پو کے اثرات کے تحت ہوئی، وھسلر (Whistler) کے ذریعے انگلستان پہنچی اور انگلستان میں اسکر وائلڈ (Oscar Wilde) کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ وھسلر اور اس کے ساتھی فن کے سلسلے میں رسکن (Ruskin) کے اخلاقی نظریات کے شدید مخالف تھے اور بڑی حد تک پیٹر کے نظریات سے ہم آہنگی محسوس کرتے تھے۔ تاہم انھوں نے پیٹر کے نظریات کی آڑ لے کر ادب کو زندگی سے بالکل غیر متعلق کر لیا جو خود پیٹر بھی نہ چاہتا تھا۔ پیٹر کے نزدیک فن ''واقعاتی حقیقتوں کے احساس'' کا ''اظہار'' تھا اور یہ بھی کہ اس میں ''انسانیت کی روح'' کی کارفرمائی بھی ضروری تھی۔ مگر وھسلر اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک یہ تمام تقاضے جو زندگی اور فن کا رشتہ استوار کرنے کے لیے ضروری تھے، فن کار کے نجی تاثرات بن کر رہ گئے۔ وھسلر نے رسکن کے اس اعلان کا کہ فن عوام کو اخلاق سکھاتا ہے، صحیح جواب دیا کہ اگر فن اخلاقیات سکھانے لگے تو وہ اپنی ماہیت سے منکر ہوگا۔ فن کا اپنا

دائرہ کار ہے اور وہ اخلاقیات کے دائرہ کار سے متعلق ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن وھسلر اور اس کے ساتھیوں نے محض اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انھوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور یہ دعویٰ کیا کہ فن کی ایک اعلیٰ تہذیبی سطح ہوتی ہے جس کا تعلق غیر مہذب، بے ترتیب عوام کے ساتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ عوام تو اپنے غیر مہذب جذبات و تاثرات کے ساتھ زندگی بسر کرتے ہیں، وہ زندگی کی اس اعلیٰ سطح کا تصور ہی نہیں کر سکتے جس پر ادیب و فنکار زندگی بسر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ فن کو عوام کی اصلاح کا ذریعہ بنانے کا مطلب یہ ہے کہ اسے زندگی کی ادنیٰ سطح پر گھسیٹ کر اس کی تذلیل کی جائے۔ علاوہ ازیں فنکار زندگی کی ادنیٰ اور پست سطح کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ اپنے اعلیٰ ادراک سے جن چیزوں کا مشاہدہ کرتا ہے وہ تاثرات جو اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں محض اسی کے لیے اہم ہوتے ہیں۔ چونکہ عوام الناس پست سطح پر زندگی گزارتے ہیں اس لیے فن کار کے مشاہدات و تاثرات ان کے لیے بے معنی ہوں گے جو فن کار کے تنہا راستے پر چل کر فنی بصیرت حاصل کرے اور محض اس طرح اسے فن میں وہ سکون مل سکتا ہے جو خود فن کار حاصل کرتا ہے۔

پس فن برائے فن کے نظریے کے مطابق فن کا مقصد مسرت یا سکون بخشنا ہے۔ فن کا موضوع خواہ کچھ ہو، فنکار کی وفاداری محض اس کے اپنے تاثرات سے ہوتی ہے۔ رسکن بھی اس حقیقت کو مانتا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن کار کو یہ لازم ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے وفاداری برتے اور اگر کوئی فن کار یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے بے اعتنائی برت کر کسی فلسفہ یا کسی نظریہ کی بنیاد پر کوئی بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے تو یہ اس کی خام خیالی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ فن کار اپنے تاثرات کا وفادار رہ کر دیگر نظریات اور فلسفوں سے غیر جانبداری برتتا ہے اور فن کی غیر جانبداری کا یہ نظریہ ایک حد تک قابل قدر بھی ہے مگر اس جمالیاتی نقطہ نظر سے دو قابل اعتراض باتیں پیدا ہوئیں

۱۔ اول یہ کہ فن کی غیر جانبداری کے نظریے کے مدعی یہ بات بھول گئے کہ فن کی جڑیں ہمیشہ گردوپیش کی واقعاتی زندگی میں ہی ہوتی ہیں خواہ وہ فن حقیقت پسندانہ ہو یا تاثراتی، رومانوی ہو یا کلاسیکی، علامتی ہو، تمثیلی یا

تجریدی۔ زندگی سے الگ فن کی کوئی اور بنیاد تلاش کرنا بے معنی بات ہے
۔ ہر فن معروضی اظہار چاہتا ہے اور کسی ایسے موضوع کی تلاش کرتا ہے جس
کی ماہیت کو معروضی اظہار کے ذریعے نمایاں کیا جا سکے۔

۲۔ دوسرے یہ کہ ان کا خیال یہ تھا کہ فن کارانہ صلاحیتیں مخصوص قسم کی ہوتی
ہیں اور اپنی کیفیت و کمیت کے اعتبار سے ان صلاحیتوں سے قطعی مختلف
ہوتی ہیں جو دیگر کاموں میں صرف ہوتی ہیں۔

مگر جدید نفسیات اور ہماری عام فہم، دونوں اس تصور کے خلاف ہیں۔ یہ تصور ایک اور غلط فہمی پیدا کرتا ہے اور وہ یہ کہ فنی ابلاغ فن کار کی ذمہ داری نہیں ہے۔ وہ تخلیق فن محض اپنی مسرت اور سکون کے لیے کرتا ہے اور اپنے نجی اور ذاتی تاثرات کا اظہار کر کے ہی اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے۔ دوسروں کی داد و تحسین یا تنقید سے اسے کوئی مطلب نہیں ہے۔ تاہم دنیا کے عظیم ترین فنکار جو خود ناقد بھی ہوتے ہیں۔ ایسے تصورِ فن کے خلاف نظر آتے ہیں جس کا مقصد اپنی تسکین انا کے سوا کچھ نہ ہو۔ غالباً پیٹر کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ اس کے بعد اس کے نظریات کو ''فن برائے فن'' کے تصورات میں ڈھال دیا جائے گا۔ اور اسی لیے وہ اس کے خلاف تنبیہ کرتا ہے:

''اسلوب کی ایسی پستی کہ وہ فرد کی داخلیت اور نری ذاتی ترنگ بن جائے
جلد ہی تصنع کے حدود میں داخل ہو جائے گی''۔

صرف یہی نہیں بلکہ پیٹر تو یہاں تک کہتا ہے کہ فن پارے کو اس کی منطقی اور تعمیراتی (Architectural) جگہ انسانی زندگی کی عظیم عمارت میں ملتی ہے۔

کروچے (Croce)

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ اور امریکہ کے ادب میں انفرادیت پسندی کے رجحانات ایک تحریک بن گئے۔ ادب میں یہ انفرادیت پسندی زندگی کے مختلف شعبوں کی انفرادیت پسندی کے رجحانات کی عکاس تھی۔ بعض معاشرتی، سیاسی اور معاشی اسباب کی بنا پر یہ رجحانات عام طور پر نمایاں ہو رہے تھے اور رائے عامہ بھی ان کے حق میں تھی۔ شروع شروع میں انفرادیت و شخصیت کا اظہار تخلیقی ادب کے لیے سازگار ثابت ہوا۔ مختلف ادیب اس رجحان کو مختلف طور پر برت رہے تھے۔ جیمس جوائس (James Joyce) نے تو خود کو معین معیارات سے یہاں تک آزاد کیا کہ اپنے اظہار کے لیے نہ صرف یہ کہ ایسی تمثیلوں کا استعمال کیا جو زمان و مکاں کی قیود سے آزاد تھیں بلکہ ایسی قواعد کا استعمال بھی کیا جو مقررہ اصولوں سے ماورا تھیں۔ فرسودہ فکری و اخلاقی قوانین سے آزادی کے نعرے نے ایک نراجیت کی کیفیت پیدا کی اور اس کے باعث آزادی کے تقاضے اپنی منطق کے اس آخری حدود میں داخل ہو گئے جہاں سے تمام تر مقررہ و معین قوانین سے آزادی کی کوشش شروع ہو جانا ایک فطری بات ہے۔ انفرادیت کے تقاضے ہمیں بالآخر وہاں لے جاتے ہیں جہاں ہم ہر قسم کی پابندیوں سے آزادی حاصل کر کے مطلق العنانیت کی طرف مائل ہو جاتے ہیں اور معیارات سے لاپروائی ہمیں اس مقام پر لے آتی ہے جہاں صرف ''جدت'' اور کوئی نرالی بات ہی قابل احترام رہ جاتی ہے۔ جدت و انفرادیت کی تلاش اور شخصیت پسندی کے رجحان نے ''فن برائے فن'' کی تحریک کو جنم دیا۔ اس نظریے کے موید یہ سمجھنے لگے کہ انھوں نے اپنی روح میں ایک شمع روشن کر رکھی ہے جس کی مدد سے وہ محض ان حقیقتوں کو اپنی ذات میں تلاش کرتے ہیں جو ان کے لیے معنی رکھتی ہیں۔ فن برائے فن کی تحریک کے بعد اور بہت سی تحریکیں ابھریں۔ جو ایک نہ ایک پیرائے میں اس خیال کی حامل تھیں کہ فن کار کا کام حقیقت کا اظہار نہیں بلکہ گرد و پیش کی حقیقت ...

اظہار ہے، یعنی ان کے نزدیک فن کار کا کام یہ تھا کہ وہ محض اپنی ذاتی و داخلی بصیرت کا اظہار کرے۔

اسی قسم کے ادیبوں کا ایک گروہ جو خود کو اظہار پسند (Expressionists) کہتا ہے، کروچے کے نظریات پر اپنے تصورات کی بنیاد رکھتا ہے۔ اس گروہ کا خیال ہے کہ کروچے کے نظریات پر ہی ایک آزاد فن کی بنیاد رکھی جا سکتی ہے۔ پیراندلو (Pirandello) جو خود کو کروچے کا مقلد کہتا تھا اور کروچے کے جمالیاتی اصولوں کے زیرِ اثر لکھتا تھا محض، مظاہر کو حقیقت گردانتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ چیزیں ویسی ہی ہوتی ہیں جیسی کہ وہ دکھائی دیتی ہیں۔ اسی مدرسۂ فکر کے بہت سے مصور ایسے ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر ہم چیزوں کو اسی طرح دیکھیں جیسے ہم عادتاً انھیں دیکھتے ہیں تو یہ بات ان کے فن کے لیے مضر ہوگی اور ان کی انفرادیت اور بصیرت کو ختم کر دے گی۔ ان کا خیال ہے کہ بچوں کو تصویر کشی سکھانی نہیں چاہیے کہ اس سے ان کے ذہن میں دوسروں کے تصورات در آئیں گے اور ان کی قوتِ اختراع ختم ہو جائے گی۔ پس ان مصوروں کے نزدیک اظہار کی قوت فرد کی ذات سے ہی پیدا ہوتی ہے۔

پیراندلو (Pirandello) کے بارے میں ایک عام تصور یہ ہے کہ اس کے ڈرامے کروچے کے نظریات کا عملی پیکر ہیں مگر یہ بات صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ کروچے کے نظریات میں اس قسم کی اظہاریت کو دخل نہیں ہے جیسے اس کے ڈراموں میں ہے۔ کروچے کے مطابق اظہار (Expression) سارے فنون کی خصوصیت ہے۔ یوں کروچے کے نظریات کے مطابق یونانی فنون سے لے کر آج تک کے فنون میں اظہار کا اصول ہر جگہ موجود ہے اور اس طرح قدیم فنون میں بھی اتنی ہی اظہاریت ہے جتنی جدید تحریک کے دعوے داروں اور خود پیراندلو کے یہاں۔

کروچے کے نزدیک حقیقت کا تصور یہ ہے کہ انسانی ذہن سے باہر کسی اور شے کا کوئی وجود نہیں البتہ ذہن اپنے مقصد کے لیے بعض چیزوں کو خارجی طور پر متشکل کر سکتا ہے۔ کروچے یہ نہیں کہتا کہ حقیقت دو قسم کی ہوتی ہے ایک خارجی اور ایک داخلی۔ اس کے نزدیک انسانی ذہن ہی حقیقت ہے جو خارج کی حقیقتوں کو پیدا کرتا ہے۔ اس کے نزدیک علم کی دو نوعتیں ہیں، ایک

وجدانی دوسری منطقی۔ یا تو ہم اپنے تخیل کے ذریعے علم حاصل کرتے ہیں یا پھر عقل کے ذریعے، اور یوں یا تو ہم تمثالوں کی تخلیق کرتے ہیں یا مجرد خیالات کی۔ ایک منفرد اشیاء کا علم ہوتا ہے اور دوسرا ان کے رشتوں کا۔ عقل کے ذریعے ہم یہ کہتے ہیں کہ انسان ایک ایسا حیوان ہے جو سوچ سکتا ہے اور متخیلہ کے ذریعے ایسے حیوان کی تمثال ذہن میں لاتے ہیں جو سوچنے کی اہلیت رکھتا ہو۔

کروچے کے نزدیک وجدان (Intuition)، تاثرات (Impression) اور حسی درک محض تجربے کے مواد ہیں۔ یہ فطری اور انفعالی ہوتے ہیں۔ وجدان، تاثرات اور حسی درک کا فعال اظہار ہے۔ وہ چیز جو اظہار کی شکل اختیار نہیں کرتی، وجدان نہیں ہوتی محض تاثر اور حسی درک تک محدود ہوتی ہے۔ وجدان ذہن میں ان تاثرات اور حسی ادراک کی تشکیل کا نام ہے۔ مثال کے طور پر کسی مصور کو وجدان اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک کہ اسے محض اشیاء کا تاثر یا محض حسی ادراک ہوتا ہے۔ اس کا وجدان اس وقت مکمل ہوتا ہے جب وہ کسی شے کا اپنے ذہن میں مکمل طور پر اظہار کرتا ہے۔ جمالیاتی عمل یہ ہے کہ اپنے ذہن میں ایک ہیئت کی تشکیل کی جائے۔ اس ہیئت کا مواد تو حسی ادراک یا تاثرات ہوتے ہیں مگر وجدان ذہن کی وہ اظہاری قوت ہے جو انھیں ایک ہیئت عطا کرتی ہے۔ کروچے کے نزدیک یہ وجدانی عمل احساس اور جذبے کے انتشار کو دبا کر ان کی ایک شکل متعین کرتا ہے۔ اس طرح فن کار اپنے تاثرات یا حسی ادراک کو ایک خارجی شکل عطا کر کے ان سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وجدان ایک ایسی صلاحیت ہے جو تاثرات اور حسی ادراک کے انتشار سے ہمیں آزادی دلاتی ہے۔ پس کروچے کے نزدیک فن محض وجدان ہے، بہ الفاظ دیگر ذہن کے اندر تاثرات کی تشکیل اور ان کا اظہار ہے۔

انسانی ذہن ہمہ وقت وجدان حاصل کرتا رہتا ہے یا تو وہ عقلی سطح پر خیالات کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا پھر حسی ادراک کی نچلی سطح پر اتر جاتا ہے۔ وجدان، فن اس وقت بنتا ہے جب انسانی ذہن اسے مکمل ''اظہار'' کی صورت بخشنے پر تل جاتا ہے، یعنی جب تاثرات اور حسی ادراک متخیلہ کے سانچے سے گزر کر اپنی ایک ہیئت متعین کرتے ہیں۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ

کروچے کے ان نظریات میں ان ناقدوں کے لیے کچھ نہیں ہے جو تجربے کی دو قسمیں بیان کرتے ہیں، ایک وہ جو ہمیں زندگی میں ملتے ہیں اور دوسرے وہ جو فن میں استعمال ہوتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک وہ تمام تاثرات جو زندگی سے حاصل کیے جاتے ہیں، فن کا حصہ بن سکتے ہیں بشرطیکہ فن کار انھیں واضح طور پر سمجھے اور یہ وضاحت ہی واضح اظہار کی ضامن ہوتی ہے۔ کروچے کے نزدیک ایک موضوع اور دوسرے موضوع میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ فرق محض بصیرت کا ہوتا ہے یعنی قوت متخیلہ کو بروئے کار لاتے ہوئے منتشر تاثرات کو ایک ہیئت عطا کرے گا۔ اس سلسلے میں کروچے کا کہنا ہے کہ

> ''جب نقاد کسی موضوع اور مواد کی مخالفت کرتے ہوئے اسے فن کے لیے نامناسب خیال کرتے ہیں اور ساتھ ہی فن پارے کو فنی لحاظ سے نامکمل خیال کرتے ہیں، تو ایسی صورت میں، جب کہ فن پارے واقعی مکمل ہوں، ہم اس کے سوا اور کچھ نہیں کر سکتے کہ ناقدوں کو یہ رائے دیں کہ از راہ کرم آپ فن کاروں کو بخش دیجیے، اس لیے کہ وہ کسی اور چیز سے تحریک پا ہی نہیں سکتے بجز ان تاثرات کے جن سے ان کا ذہن متاثر ہوا ہے۔ جب تک کہ برائی اور بدہیئتی فطرت میں موجود ہے اور فن کاروں کو متاثر کرتی ہے اس وقت تک ان چیزوں کے اظہار سے انھیں روکا نہیں جا سکتا''۔

کروچے کے مندرجہ بالا تصور فن کو اس کے اصل نظریہ ''اظہار'' کے ساتھ رکھیے تو ایک اور تضاد پیدا ہوتا ہے۔ کروچے کا کہنا ہے کہ ''اظہار'' فن کار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر ''اظہار'' فن کار کے ذہن میں ہی تکمیل پا جاتا ہے تو پھر کسی ناقد کا اس ''اظہار'' پر تنقید کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ناقد تو محض اس وقت تنقید کر سکتا ہے جب وہ ''اظہار'' کوئی خارجی شکل اختیار کر لے۔ کروچے کے مطابق تخلیقی یا جمالیاتی عمل کے دوران سب کچھ فن کار کے ذہن میں ہوتا ہے۔ جو تاثرات معروضی شکل اختیار کر کے ''اظہار'' کی صورت میں

ڈھل جاتے ہیں یا یہ الفاظ دیگر وجدان بن جاتے ہیں، ان کی معروضی حیثیت محض فن کار کے لیے ہی ہوتی ہے، وہ کوئی ایسی خارجی شکل اختیار نہیں کرتے جس کے باعث کوئی ناقد ان کا شعور حاصل کر سکے۔ کروچے یہ تو کہتا ہے کہ ایک مقام ایسا آ سکتا ہے (مگر وہ یہ نہیں کہتا کہ یہ ضروری ہے) کہ فن کار اپنے ''اظہار'' یا ''وجدان'' کو خارجی شکل میں پیش کرے۔ تاہم اس خارجی پیشکش کا فنکارانہ عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ فن کار محض اس وقت تک فن کار رہتا ہے جب تک وہ فنی محرکات سے دوچار ہوتا رہے اور اس کے ذہن میں عمل تخلیق جاری رہے۔ کروچے کے نزدیک حسن محض کامیاب ''اظہار'' کا نام ہے بلکہ یوں کہیے کہ ''اظہار'' کا۔ اس لیے کہ اگر ''اظہار'' کامیاب نہ ہو تو وہ اظہار نہیں ہوتا۔ کروچے کے خیال کے مطابق جمالیاتی عمل ''تاثرات کے تفصیلی اظہار میں مکمل ہو جاتا ہے''۔ یہ اظہار فن کار کے ذہن میں ہی تکمیل پاجاتا ہے، جس کا فن کی خارجی پیش کش سے کوئی تعلق نہیں

''فن پارہ (بحیثیت جمالیاتی عمل) داخلی حیثیت کا حامل ہوتا ہے اور جس چیز کو ہم خارجی پیش کش کہتے ہیں وہ فن پارہ ہوتا ہی نہیں''۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ بولے یا لکھے ہوئے الفاظ، کھنچی ہوئی تصویریں، تراشیدہ مجسمے اگر اصل جمالیاتی عمل کا حصہ نہیں تو آخر وہ کیا ہیں؟ کروچے کا جواب یہ ہے کہ وہ محض ''یادداشت کی اعانت کرتے ہیں''، وہ ایسے تجسیمی مہیجات ہیں جو وجدان کی بازآفرینی میں فنکار کی مدد کرتے ہیں اور جب ہم خارجی تجسیم کو فن پارہ کہتے ہوئے اسے خوبصورت کہتے ہیں تو اس کا مطلب محض یہ ہوتا ہے کہ اس کی مدد سے ہم اپنے ذہن میں ان کیفیات کو بیدار کرتے ہیں جو خوبصورت وجدان حاصل کرنے میں ہماری معاونت کرتی ہیں۔ اس مقام پر ایک اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر فن ''وجدان'' ہے اور وجدان بقول کروچے انفرادیت ہے اور انفرادیت خود کو کبھی نہیں دہراتی تو یہ کیسے ممکن ہے کہ ناقد میں کسی فن پارے کے مطالعے سے وہی مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوں جو ''اظہار'' کے وقت فن کار میں پیدا ہوئی تھیں۔ اس سلسلے میں کروچے تو یہاں تک کہتا ہے کہ

''دانتے (Dante) پر محاکمہ کرتے وقت ہمیں دانتے کی سطح پر پہنچ جانا چاہیے۔''

بہر حال کروچے نے اس مسئلے کو بالکل نظر انداز نہیں کیا۔ وہ یہ مانتا ہے کہ وہ خارجی معروض جو کسی تصویر یا نظم یا مجسمے کی صورت میں ہمیں نظر آتا ہے، شاید ناقد کے لیے مکمل جمالیاتی باز آفرینی کا سامان مہیا نہ کر سکے، اس کا کہنا ہے کہ ناقد کے پاس علم، تربیت یافتہ متخیلہ اور ذوقِ سلیم کا ہونا ضروری ہے اور ان سب کی مدد سے ہی وہ فن کار کا زاویہ نگاہ حاصل کر سکتا ہے۔ تاریخی شواہد کی مدد سے وہ ان حالات کا بھی اندازہ کر سکتا ہے جن کے زیر اثر فن کار کا احساس اور اظہار وجود میں آیا۔

کروچے کے نظریات میں ہمیں اس بات پر زور ملتا ہے کہ فن ہمیشہ فن کار کا ''ذاتی اظہار'' ہوتا ہے۔ اس نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ان تاثرات میں جو فن میں ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں جو زندگی کے دوسرے عوامل میں اظہار پاتے ہیں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اس نے اس بات کی تشریح بھی کی ہے کہ فن محض حسی ادراک یا تاثرات کا نام نہیں ہے۔ حسی ادراک اور تاثرات زندگی کا حصہ ہوتے ہیں اور وہ اس وقت تک فن کی صورت میں ''اظہار'' نہیں پاتے جب تک کہ فن کار ان سے کسی قدر بے تعلق ہو کر اپنی تمام تر قوتوں کی مدد سے ان کا مشاہدہ نہیں کرتا اور تخیل کی روشنی میں ان کی باز آفرینی نہیں کرتا۔ اس مشاہدے اور تخلیقی ''اظہار'' کی اپنی مسرت ہوتی ہے۔ المیہ کے موضوع میں مضمر درد و کرب کو پرسکون غور و فکر میں تبدیل کیا جائے تو اس کی شدت زیادہ ہو جائے گی۔

کروچے کے نظریات میں الجھن اس بات سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ ''فن'' کی اصطلاح کو اس معنی میں استعمال ہی نہیں کرتا جس معنی میں ساری دنیا کرتی ہے۔ اس کے نزدیک فن، فنکار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے اور اسے کسی خارجی پیش کش کی قطعاً ضرورت نہیں ہوتی۔ دوسرے لوگ جب ''فن'' یا ''اظہار'' کی بات کرتے ہیں تو اس سے خارجی پیشکش مراد لیتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بعض اوقات خود کروچے بھی لفظ ''فن'' کو عام معنوں میں ہی استعمال کرتا ہے۔

مثال کے طور پر جب وہ یہ کہتا ہے کہ ناقد فن کے موضوع سے اختلاف کرتے ہوئے اسے فن کے لیے نامناسب خیال کرتے ہیں، تو وہ لفظ ''فن'' کو عام معنی میں ہی استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر ''فن'' کا لفظ وہ اپنے مخصوص معنی میں استعمال کرتا یعنی اگر فن محض ''وجدان'' یا ''اظہار'' کی داخلی کیفیت ہی ہوتو ناقد کے کسی اعتراض کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

ناقد کے متعلق کروچے کے اس حوالے سے اس کے مقلدین بھی گمراہ ہوئے۔ انھوں نے کروچے کے اس اقتباس کو اپنی مدافعت میں پیش کرنا شروع کیا اور دنیا کو یہ بتایا کہ موضوع خواہ کچھ ہو محض واضح اظہار ہی فن کی ضمانت ہے اور ہر موضوع تخلیق فن کے لیے مناسب ہے۔ کروچے کے اس حوالے کی آڑ لے کر فن میں کسی ذاتی سنک یا من مانی ترنگ کو جائز قرار دیا جاسکتا ہے۔ کوئی فن کار یہ بات آسانی سے کہہ سکتا ہے کہ جناب یہ میرے ''تاثرات'' کا ''مکمل اظہار'' ہے اس لیے اگر ناقد کو یہ پسند نہیں تو نہ ہو۔ اس طرح کسی بھی دیوانگی کو تخلیقی عمل کے کسی اسقاط کو، ذہنی پراگندگی اور انتشار کو فن کا نام دیا جاسکتا ہے بشرطیکہ وہ ''تاثرات'' کا ''اظہار'' ہو اور واضح وجدانی کیفیت کا نتیجہ ہو۔

غالباً کروچے کا یہ مفہوم نہ تھا جو اس کے مقلدین نے سمجھا۔ اس کے یہاں ناقد کا حوالہ شاید غلطی سے آ گیا۔ کروچے کے نظریات کے مطابق گو ناقد اس وجدان یا اظہار یا فن پر تنقید نہیں کرسکتا جو فن کار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے لیکن وہ ناقد کو یہاں تک کہ مصلح اور ناصح کو بھی یہ حق دیتا ہے کہ وہ اس خارجی پیش کش پر، جسے کروچے فن کی تجسیم کہتا ہے، بھرپور تنقید کرسکیں۔ یہ الگ بات ہے کہ کروچے کی جمالیات میں اس خارجی فن پارے کو کوئی اہم مقام حاصل نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ کروچے فن کی خارجی پیشکش کے سلسلے میں فن کار کی آزادی کا بھی قائل نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خارجی پیشکش کے وقت فن کار کی وہ بنیادی آزادی جو اسے اپنے ذہن میں تخلیق فن کے وقت حاصل تھی، ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ خارجی پیشکش کے وقت ہم اپنی تمام وجدانی کیفیات وتاثرات کو پیش نہیں کرتے۔ ''ہم وجدانی کیفیت کے انبوہ

میں سے محض چند کا انتخاب کر لیتے ہیں''۔ اس طرح خارجی پیشکش کے وقت فن کار اپنے فنی حدود سے باہر معاشرتی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ کروچے کے بقول اس صورت میں فن کار کا انتخاب ''معاشرتی حالات اور اخلاقی رویوں کے مطابق ہوگا''۔ ظاہر ہے کہ اس سطح پر فن کار کسی آزادی کا دعوے دار نہیں ہو سکتا، یوں کہ اب اس کا خارجی فن پارہ معاشرتی معاملات سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ گو فن کار اپنے مشاہدے میں آزاد ہوتا ہے مگر وہ محض ذاتی پسند یا ناپسند کو خارجی طور پر پیش نہیں کر سکتا۔ وہ اس وقت تک آزاد ہے جب تک کہ وہ کروچے کے خاص مفہوم میں فنکار ہے لیکن جب وہ عام مفہوم میں تخلیق فن شروع کر دے اور فن پارے کو خارجی طور پر پیش کرے تو آزادی ختم ہو جاتی ہے۔

کروچے کے نظریات سے ایک بڑی تنقیدی الجھن اس بات سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس نے ابلاغ کے مسئلے کو مطلق درخور اعتنا نہ سمجھا۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس نے فن کے مسائل کو فلسفی کی نظر سے دیکھا۔ اگر وہ ان مسائل پر بحیثیت فن کار غور کرتا تو وہ بھی دیگر فن کار نا قدوں کی طرح اس نتیجہ پر پہنچتا کہ فن کا بنیادی مقصد کسی چیز کا ابلاغ ہے اور ساتھ یہ بھی کہ اس شے کو جس کا ابلاغ کیا جائے خوبصورت اور مسرت بخش ہونا چاہیے۔ فن کے متعلق غور وخوض کرنے والے ناقدوں نے ہمیشہ قاری پر فن کے اثرات کو پیش نظر رکھا ہے۔ ناقدوں نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ فن مسرت بخش ہوتا ہے، درس دیتا ہے یا ترفع بخشتا ہے۔ تاریخ تنقید ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ہر زمانے میں فن کا محاسبہ ہوتا رہا ہے اور فن کار اپنے فن کو ہمیشہ قارئین کے محاکمے کے لیے پیش کرتا رہا ہے۔ ،وفن کے محرکات اور عمل تخلیق کے بارے میں ناقدوں میں اختلاف رائے رہا ہے۔ بعض ناقدوں کا خیال ہے کہ ادیب کسی فوری تحریک کے تحت لکھتا ہے، بعضوں کا یہ خیال ہے کہ وہ لکھتے وقت فنی اصولوں کو پیش نظر رکھتا ہے، دوسروں کے مطابق وہ تحریک تخلیق کے دباؤ کے تحت بلا کسی اصول کو پیش نظر رکھے لکھتا چلا جاتا ہے لیکن کبھی کوئی اس بات سے منکر نہیں ہوا کہ ادیب دنیا کو کچھ نہ کچھ دیتا ہے خواہ وہ کوئی پیغام ہو یا محض مسرت ہو۔ وہ اپنا فن پارہ دنیا کے سامنے پیش کرتا ہے اور اس کی یہ

خواہش ہوتی ہے کہ اس پر محاکمہ کیا جائے۔ مگر کروچے کا فن کار اس خواہش سے مبرا ہے۔ اس کا فن پارہ محض ''اظہار'' ہے ''ابلاغ'' نہیں۔ یوں کروچے کے نظریات بھی ''فن برائے فن'' کی ذیل میں آجاتے ہیں۔

ایک لحاظ سے دیکھیے تو ''فن برائے فن'' کا نظریہ قابلِ قدر ہے۔ ادب کو اس کی ماہیت اور مخصوص مقصد کے تابع رکھنے میں اس نظریہ نے بیش بہا خدمات سرانجام دی ہیں۔ ادب برائے زندگی کی افراط و تفریط کے خلاف اور ادب اور پروپیگنڈے، ادب اور فلسفہ، ادب اور اخلاقیات کے درمیان خطِ تفریق کھینچنے میں اس نظریہ کو بڑا دخل ہے۔ یہ مستحسن بات ہے کہ شاعر اور مصور تخلیق فن کے معاملے میں اپنے کام سے کام رکھیں اور فلسفہ و اخلاقیات یا سیاسی پروپیگنڈے کے حدود میں فن کو داخل نہ ہونے دیں۔ ان کا تخلیقی عمل اُن کے روحانی بصیرت کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ انھیں کسی اور کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کے بجائے تن تنہا اپنے روحانی سفر کو طے کرنا چاہیے، دوسروں سے روشنی لینے کے بجائے اپنے تخیل و وجدان کی روشنی میں تخلیقی سفر پر چلنا چاہیے، اس لیے کہ وہ محض ان حقیقتوں کا انکشاف کر سکتے ہیں جو روح کے تخلیقی سفر میں ان پر منکشف ہوں۔ ظاہر ہے کہ اگر ادیب اپنی روحانی بصیرت کو فن پارے میں منکشف کریں تو وہ محض ایک ہی صورت میں ممکن ہے اور وہ یہ کہ وہ اپنی ذات سے سچ بولیں اور نہایت خلوص کے ساتھ اپنے روحانی تجربات سے وفاداری برتیں۔

گو کروچے اس بات کو کبھی مثبت طور پر تسلیم نہیں کرتا کہ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ ابلاغ کا کوئی وسیلہ تخلیق کرے مگر اس کے نظریات میں ہمیں کچھ نہ کچھ اشارہ ابلاغ کے حق میں مل جاتا ہے۔ یوں تو کروچے کا فن کار بحیثیت فن کار محض اپنی وجدانی کیفیات میں دلچسپی لیتا ہے اور محض اس وقت جب وہ اپنی فنکارانہ روش سے انحراف کر کے، بالارادہ عملی قدم اٹھاتا ہے تو اپنی فنی بصیرت کو خارجی شکل میں پیش کرتا ہے۔ دیگر ناقدین فن کار کی وجدانی کیفیات کے ابلاغ کو اس کی تحریکِ تخلیق کا ہی ایک لازمی عنصر قرار دیتے ہیں مگر کروچے اس بات سے منکر ہے۔ کروچے کا

شاعر کوئی ایسی زبان نہیں بولتا جسے دوسرے سنیں اور سمجھیں۔ اس کے یہاں زیادہ سے زیادہ خود کلامی ہوتی ہے۔ عام طور پر یہی سمجھا گیا ہے کہ فن زبان کی بنیاد پر ہی فن بنتا ہے اور زبان بھی ایسی جو قابل فہم ہو، خواہ وہ زبان لفظوں کی ہو یا رنگوں، پتھروں اور سروں کی۔ وسیلہ کی خارجی حقیقت ہی فن کار کا رابطہ ناقد یا قاری سے قائم کرتی ہے۔ فن کار اکثر اوقات اپنے وسیلے سے شاکی رہتے ہیں، وسیلے کے ساتھ انھیں خاصی کشاکش کرنی پڑتی ہے، اس لیے کہ خیال کو مادہ میں رونما کرنا اور لطافت کو کثافت میں شامل کر کے جسو، پیدا کرنا بہت مشکل کام ہے۔ فن میں مردہ وسیلہ زندہ روح کے حلول سے جاگ اٹھتا ہے۔ اب اگر کروچے کی یہ بات مان لی جائے کہ فن کار فن پارے کی خارجی تشکیل کے وقت فن کار نہیں رہتا اور اس کا عمل ارادے کی شمولیت کے باعث کم تر درجے کا ہو جاتا ہے تو پھر اس وجدانی کیفیت کے کیا معنی ہوئے جو خارجی طور پر تشکیل شدہ فن پارہ دوسروں تک پہنچاتا ہے؟ جہاں تک فن کار کا تعلق ہے، کروچے کا خیال یہ ہے کہ اس کی وجدانی کیفیات یا اس کا اصل فن پارہ، اس کے اپنے تاثرات سے ذہن میں اظہار پاتا ہے مگر فن کی تحسین کرنے والے سے کروچے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ انھیں وجدانی کیفیات کو خود میں، اصل فن پارے کی مدد سے نہیں بلکہ فن کی خارجی پیشکش کی مدد سے پیدا کرے۔ کیا ہم اس بات سے یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب نہ ہوں گے کہ کسی نہ کسی حد تک کروچے خود خارجی طور پر تشکیل شدہ فن پارے کے ابلاغ کا قائل ہے؟ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کروچے کے نظریات کا ایک واضح تضاد ہے۔

کروچے کی ایک بنیادی غلطی یہ ہے کہ اس نے زندگی کو اپنے نظریات کی اسکیم میں کوئی صحیح مقام نہیں دیا ہے۔ آخر وہ سارے تاثرات جو کروچے کے فن کار کے ذہن میں وجدان یا فن پارے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، کہاں سے آتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ وہ یہ تاثرات زندگی سے ہی لیتا ہے اور زندگی ہی وہ حقیقت ہے جہاں سے فن کار کی فن کارانہ زندگی شروع ہوتی ہے۔ زندگی سے الگ نہ فن کار کی کوئی حقیقت ہے اور نہ فن کی۔ چسٹرٹن کا کہنا ہے کہ ''فن برائے فن'' کا اصول بہت اچھا اصول ہے بشرطیکہ فن کار یہ سمجھے کہ فن کی جڑیں زندگی میں ہی ہوتی ہیں۔ ہمیں گردوپیش سے ہر لحہ تاثرات ملتے رہتے ہیں۔ ان تاثرات کی کوئی منطقی تنظیم نہیں ہوتی۔ فن کار کا کام یہ ہوتا

ہے کہ وہ ان میں سے چند کو منتخب کر کے ایک نظام میں پرو دیتا ہے مگر یہ نظام زندگی سے الگ نہیں ہوتا۔ اگر اس کی مطابقت زندگی سے نہیں ہے تو یہ فن کار کی غلطی ہے۔ زندگی لمحہ بہ لمحہ تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ فن کار ان گزرتے ہوئے لمحات کو گرفت میں لے کر انھیں قائم کر دیتا ہے۔ فن کار کسی ایک لمحہ کو نہیں دیکھتا، وہ چند لمحوں کی اکائی کو دیکھتا ہے۔ کسی انسان کے فوٹو اور اس کی تصویر میں یہ فرق ہوتا ہے کہ فوٹو میں محض ایک لمحہ مقید کیا جا سکتا ہے جب کہ تصویر میں لمحات کا تسلسل یعنی پورا کردار۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب تنقید حیات ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ زندگی خود ایک قابل تفہیم شے ہے جس میں ایک تسلسل اور ایک نظام موجود ہے۔ ہم کسی چیز پر اس وقت تک تنقید نہیں کر سکتے جب تک کہ وہ خود قابل تفہیم نہ ہو۔ چونکہ فن کار اپنا کام زندگی سے شروع کرتا ہے اس لیے وہ اپنا وسیلہ کسی ایسی چیز کو بناتا ہے جو زندگی میں اپنے معنی رکھتی ہو۔ فن کار کو اس وسیلے سے کشمکش کرنی پڑتی ہے، یوں کہ وہ اپنے فن کو گردوپیش کی حقیقی دنیا سے مربوط رکھنا چاہتا ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ گو دنیا کا سارا فن اظہار ہے (اس بات میں کروچے سے اتفاق کیا جا سکتا ہے) مگر یہ اظہار زندگی کا اظہار ہوتا ہے اور ایک ایسی زبان میں جس کے ذریعے ابلاغ ممکن ہو۔

کروچے حسن کے متعلق بھی بات نہیں کرتا وہ موضوع کو بالکل نظر انداز کر دیتا ہے اس کے نزدیک موضوع خواہ کچھ ہو، اس کا اظہار مکمل ہونا چاہیے۔ فن کار جن تاثرات کو قبول کرتا ہے ان میں سے بہت کم ایسے ہوتے ہیں جو جمالیاتی طور پر تسلی بخش ہوں، اور جب تک تاثرات میں حسن نہ ہو وہ ہمیں جمالیاتی حظ مہیا نہیں کر سکتے تاہم یہاں ہمیں پھونک پھونک کر قدم رکھنا چاہیے۔ کروچے کی تنقید کے ساتھ ہم عہد جدید میں داخل ہو گئے ہیں اور جدیدیت کے پاس حسن کا وہ تصور نہیں ہے جو ہم محض رسمی طور پر نسلاً بعد نسلاً قبول کرتے آئے ہیں۔ کروچے کے نظریات کی بنیاد جدید جمالیاتی اصولوں پر ہے جس کے مطابق حسن موضوع میں نہیں، طریق اظہار میں ہوتا ہے۔ اس طرح کروچے کے ادبی نظریات بھی ''فن برائے فن'' کے سلسلے کی ایک کڑی نظر آتے ہیں۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ (T.S. Eliot)

اٹھارویں صدی کی عقلیت اور معاشرتی نظم وضبط کے تصورات کے خلاف روسو (Rousseau) کا نعرہ یہ تھا کہ انسان بنیادی طور پر آزاد پیدا ہوا اور معاشرے نے اسے زنجیروں میں جکڑ دیا۔ وہ بنیادی طور پر نیک پیدا ہوا اور معاشرے نے اسے بد بنا دیا۔ پس اگر وہ اپنی بنیادی آزادی اور نیکی کو دوبارہ حاصل کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے معاشرتی پابندیوں سے آزادی لازمی ہے چونکہ بنیادی انسانی فطرت روسو کے نزدیک انسانی جذبات واحساسات ہیں، اس لیے روسو کی تعلیمات عقلیت کے خلاف ردعمل ثابت ہوئیں۔انیسویں صدی انھیں رومانوی نظریات کی آئینہ دار ہے۔اس صدی میں بنیادی نیکی اور آزادی کے حصول کے لیے فرد نے اپنی فطرت کی طرف لوٹنا شروع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ فرد اور معاشرتی تقاضوں میں کشمکش شروع ہوئی، جس کی مختلف صورتیں انیسویں صدی کے معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی عوامل میں نمایاں ہوئیں۔متوازن اور ہم آہنگ معاشرے میں تو آزادی اور پابندی ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہوتی ہیں مگر اب یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہوگئیں۔فرد نے اپنی انفرادیت کو وسعت دینی شروع کی اور معاشرتی بندھنوں سے خود کو آزاد کرنے لگا۔

بیسویں صدی میں یہ صورت حال اور زیادہ دگرگوں ہوگئی۔انیسویں صدی کی مادی اور صنعتی ترقی کے باعث ایک طرف تو افراد تیزی سے عوام الناس میں تبدیل ہوکر اپنی انفرادیت کھونے لگے اور دوسری طرف انفرادیت کے خاتمہ کے خوف سے انفرادیت وشخصیت کی شدید تر خواہش بیدار ہوئی۔معاشرتی معیارات سے بیگانہ انفرادیت کا نتیجہ انتشار کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔اس انتشار کی ابتدائی صورت میتھیو آرنلڈ کے زمانے میں ہی موجود تھی، بیسویں صدی میں یہ انتشار زیادہ شدت اختیار کر گیا۔پس اب ضرورت اس بات کی تھی کہ معاشرتی، تہذیبی اور فکری انتشار کا تجزیہ کیا جائے اور نئے افکار ومعیارات سے معاشرے اور انسانی ذہن دونوں کو منضبط کرنے کی کوشش کی جائے۔

لہذا بیسویں صدی کی پہلی ربع صدی میں فلسفہ وادب میں ایسے تصورات پیدا ہوئے جنھوں نے روسو کی تعلیمات کی نفی کا کام شروع کیا۔ امریکہ میں ارونگ بیبٹ (Irving Babbit)اور انگلستان میں ایذرا پونڈ (Ezra Pound) اور ٹی۔ای۔ ہیوم (T.E. Hume) نے ٹھوس مثبت اور معروضی اقدار و معیارات کے حق میں ایسے خیالات وتصورات کی ترویج کی، جو روسو، رومانویت اور انفرادیت کے نظریات کی نفی کرتے تھے۔ ارونگ بیبٹ نے اپنی کتاب (Rousseau and Romanticism) میں یہ مؤقف اختیار کیا کہ رومانوی ذہن ''تغیر'' کو کائنات کا اصول مانتا ہے۔ دراصل ''ثبات'' اور ''تغیر'' دونوں ہی اس کائنات کی حقیقت ہیں اور ہمیں ''ثبات'' میں ''تغیر'' اور ''تغیر'' میں ''ثبات'' دیکھنا چاہیے۔ بیبٹ نے رومانوی ذہن کی دوسری خصوصیت یہ بتائی کہ وہ اپنی مثالی دنیا کے تصور میں سرشار، گردوپیش کی دنیا کی ٹھوس حقیقتوں سے قطع نظر کرنا چاہتا ہے چونکہ یہ ممکن نہیں اور چونکہ اس کی مثالی دنیا و اقعاتی دنیا میں اتنا بعد ہوتا ہے کہ دونوں کو کسی صورت سے ہم آہنگ نہیں کیا جا سکتا، اس لیے ان میں فاصلہ ہمیشہ رہتا ہے۔ یہ فاصلہ بالآخر ذہنی آشوب، فکری انتشار، خود ترحمی، اداسی، یاسیت اور احساس تنہائی وغیرہ کا سبب بنتا ہے۔ رومانوی ادب کے تجزیہ سے بیبٹ نے ایک اہم نتیجہ یہ نکالا کہ رومانوی ذہن حدود کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں نشاۃ ثانیہ کے بعد انیسویں صدی تک کا بیشتر ادب ایسے ہی ذہن کی تخلیق ہے۔ بیبٹ نے ہر قسم کی شدت کو، خواہ وہ جذبہ اور احساس کی ہو یا فن اور اسلوب کی، اسی رومانوی ذہنیت کا نتیجہ بتایا۔ ٹی۔ای۔ ہیوم نے بھی رومانویت کے خلاف کچھ اسی قسم کا مؤقف استعمال کیا۔ اس کے نزدیک بھی رومانوی رجحان انسان کو اس کے انسانی حدود میں نہیں دیکھتا۔ رومانوی ذہن انسان کو امکانات اور صلاحیتوں کا ایک عظیم ذخیرہ سمجھتا ہے۔ اس کے برخلاف کلاسیکی اور مذہبی ذہن انسان کو انسانی حدود میں دیکھتا ہے۔ مذہب اور کلاسیکیت کے مطابق چونکہ انسان اپنے حدود کا اسیر ہے اس لیے وہ لامحدود قوتوں کا حامل نہیں ہو سکتا۔ شاعری کے متعلق ٹی۔ای۔ ہیوم نے مندرجہ ذیل ضابطے بنائے

۱۔ ایسی کوئی چیز نہیں ہے جسے ہم ''شعری موضوعات'' کا نام دے سکیں۔ اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ شعری جذبہ عظمت کا حامل ہے یا اس کے برعکس مضحکہ خیز ہے۔ شاعری کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ بیان میں صحت، اختصار اور وضاحت ہو۔

۲۔ شاعر کا کام شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ فنکاری ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے مشاہدے میں واضح ہو خواہ وہ کسی خیال کا مشاہدہ ہو یا کسی خارجی شے کا۔

۳۔ شاعری بنیادی طور پر استعاروں اور تمثالوں (Images) کا معاملہ ہے۔ شعر میں تمثالیں محض تزئین کا ذریعہ نہیں ہوتیں بلکہ وہ وجدانی زبان کا جوہر ہوتی ہیں۔

۴۔ شاعری کے مختلف عناصر محض میکانکی طور پر آپس میں منسلک نہیں ہوتے بلکہ وہ ایک نامیاتی وحدت کا حصہ ہوتے ہیں۔ نظم کا ایک حصہ دوسرے حصے کے مطابق ڈھلتا ہے اور ہر حصہ کسی حد تک ''کل'' کی حیثیت رکھتا ہے۔

ایذرا پاؤنڈ (Ezra Pound) نے ہیوم کی طرح کسی نظامِ فکر کی ترتیب نہیں دی۔ وہ بنیادی طور پر فنکار تھا اور نئے فن کاروں کو شاعری کا فن سکھانا چاہتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ کسی اچھی نظم میں جہاں ہر لفظ اپنا کام کر رہا ہو کسی فضول تزئین یا مبہم اظہار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ پونڈ کے نزدیک نظم کی ہیئت اور اس کے معنی دونوں ایک چیز ہوتے ہیں۔ یوں کہیے کہ اس کی ہیئت ہی اس کے معنی ہیں۔ پونڈ کا کہنا ہے کہ ''عظیم ادب محض وہ زبان ہوتی ہے جو معنی سے انتہائی درجہ تک بھر دی گئی ہو''۔ پونڈ کی مثالی شاعری وہ ہے جو اچھی نثر کی خصوصیات مثلاً سادگی، اختصار اور ٹھوس پن کی حامل ہو۔ وہ شاعری میں ابہام اور غیر ضروری تفاصیل کو روا نوی شاعری کی

خصوصیت سمجھتا ہے۔ پونڈ شاعری کو ایسی ریاضی سمجھتا ہے جو تحریک تخلیق کی حامل ہو۔ جس کی ''مساوات'' (Equations) مجرد شکلوں، مثلثوں وغیرہ کے بیے نہ ہوں بلکہ انسانی جذبات کے لیے ہوں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ذہنی تنظیم ایسے ہی نظریات کے تحت ہوئی۔ رومانویت کے تصورات زندگی کے ہر شعبہ میں نمایاں تھے۔ سیاست، مذہب اور ادب میں رومانوی آزاد خیالی اور انفرادیت کی مختلف صورتیں ظاہر ہو رہی تھیں۔ انفرادیت کا رد اور معیارات کی تلاش۔ یہی وہ راستہ تھا جس پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی اپنا ذہنی سفر شروع کیا۔ بالآخر ۱۹۲۸ء میں اس نے معیرات کو پالیا اور نہایت وضاحت سے یہ اعلان کیا کہ ''میں سیاست میں شاہ پسند، مذہب میں کیتھولک اور ادب میں کلاسیکیت کا قائل ہوں''۔

ادبی تنقید میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے ہیوم اور پونڈ کی طرح فن کار کے بجائے فن پارے کو تنقید کا مرکز بنایا۔ ایلیٹ سے پہلے رومانوی تنقید کا بنیادی سوال یہ تھا کہ شعر کا تاثر کیا ہوتا ہے یا یہ کہ شعر کی تخلیق کے وقت شاعر کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے؟ یا پھر یہ کہ شاعر کے ذہن پر اس کے ماحول کے اثرات کس طرح مرتسم ہوتے ہیں؟ ان سب سوالات کے تحت فن پارے کے بجائے شاعر کی اپنی ذات مرکز نگاہ بن جاتی ہے۔ اس قسم کے سوالات محض اس وقت پیدا ہو سکتے ہیں جب انفرادیت اور شخصیت کے مسائل کو ادبی مسائل کے ساتھ الجھا دیا گیا ہو۔ ایلیٹ کا بنیادی سوال یہ تھا کہ خود شعر میں، نظم کے پیکر، میں کیا ہوتا ہے؟

ایلیٹ کی نظر میں تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ وہ فن پارے کے تجزیے و تشریح سے اس کی قدر متعین کرے۔ یہی نہیں بلکہ ان قدروں کا جو پہلے سے متعین ہو چکی ہیں، کسی نئی صورت حال کے پیش نظر، بار دیگر تعین کرے۔ اس کا خیال ہے کہ تقریباً ایک صدی کے بعد ایک ایسے ناقد کی ضرورت ہوتی ہے جو ماضی کے ادب کا از سر نو جائزہ لے اور ماضی کے شعراء اور عظیم فن پاروں کو نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرے۔ اس کام کی ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ کسی نئے اور اہم فن

پارے کی تخلیق پرانی ترتیب کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ ناقد کے اس کام کو ایلیٹ انقلابی کام نہیں کہتا، وہ اسے تنظیم نو کا کام کہتا ہے۔ یہاں بھی ایلیٹ دراصل انیسویں صدی کے انقلابی رومانوی ذہن کو رد کر رہا ہے۔ ایلیٹ کی نظر میں انگریزی ادب کے ممتاز ناقدوں مثلاً ڈرائیڈن، جانسن اور میتھو آرنلڈ نے تنظیم نو کا ہی کام سرانجام دیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر نئی نسل اپنے ساتھ نیا شعری مذاق لاتی ہے اور فن سے نئے مطالبات کرتی ہے۔ خالص فن کا تصور محض ایک مثالی تصور ہے۔ ہر نسل اور ہر فنکار کو اپنے سونے میں کچھ نہ کچھ کھوٹ ملانا پڑتا ہے۔ ہر نسل اپنے کھوٹ کو دوسروں کے کھوٹ سے بہتر سمجھتی ہے۔ ہر نیا ناقد کارآمد یوں ہوتا ہے کہ اس کی غلطیاں دوسروں سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس لیے جتنے زیادہ ناقد ہوں گے اتنے ہی زیادہ امکانات غلطیوں کی تصحیح کے ہوں گے۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ ناقد کا کام فن پارے کی تشریح سے شروع ہوتا ہے اور اس ضمن میں تقابل اور تجزیہ اس کے اوزار ہیں لیکن ان اوزاروں کا استعمال احتیاط سے ہونا چاہیے۔ مثال کے طور پر یہ تلاش کرنا، بے معنی بات ہے کہ انگریزی ناولوں میں ٹرراف کا ذکر کتنی بار ہوا ہے۔ ناقد کو یہ اچھی طرح سمجھنا چاہیے کہ کن چیزوں کا تقابل ضروری ہے اور کن کا تجزیہ۔ شیکسپیئر کے لانڈری بل کی تلاش بیکار مشغلہ ہے۔ اس کے باوجود ہمیں اپنی رائے محفوظ رکھنی چاہیے۔ اس امید پر کہ شاید کوئی اختراعی ذہن ایسا پیدا ہو جو ایسے حقائق کو بھی اپنے کام لائے۔ ایلیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ بعض اوقات تنقیدی آراء کی زیادتی شدید خرابیوں کا باعث بن جاتی ہے۔ یہ ذوق سلیم کو تباہ کر دیتی ہے، اس لیے کہ اکثر لوگ اصل فن پاروں کے مطالعہ کے بجائے محض تنقیدی آراء کو اکٹھا کرتے ہیں۔ اصل کتابیں پڑھنے کے بجائے محض ان کے متعلق تنقید پڑھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس تحقیق کرنے والے، ذوق سلیم کے لیے اتنے تباہ کن نہیں ہوتے۔ وہ حقائق جمع کرتے ہیں، تاہم حقائق ہمارے لیے اتنے مضر نہیں ہوتے جتنی کہ رائیں ہو سکتی ہیں۔

چونکہ ایلیٹ زندگی اور ادب دونوں میں معیارات کے نفوذ اور غیر شخصی و غیر ذاتی میلانات و رجحانات کا قائل ہے۔ اس لیے وہ احساس ماضی و احساس روایت کو ضروری سمجھتا ہے۔

ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اس کی نظر میں تمام عظیم ادبی فن پارے ایک سلسلہ میں منظم و مرتب ہوتے ہیں اور ناقد کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ انھیں کسی نئی صورت حال کے پیش نظر دوبارہ مرتب و منظم کرے۔ اس تقاضے کو پورا کرنے کے لیے بھی پوری ادبی روایت کا احساس ضروری ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ روایت کے یہ معنی نہیں ہیں کہ محض چند تعصبات کو برقرار رکھا جائے، اس لیے کہ تعصبات تو روایت کے تشکیلی عمل کے دوران وجود میں آتے ہیں۔ روایت سے مراد فطرت ثانیہ، عادات و اطوار، رسوم و رواج، مذہبی رسوم سے لے کر سلام و دعا کی عام عادات تک وہ تمام چیزیں ہیں جو ایک جگہ رہنے والوں کے دلی تعلق کو ظاہر کرتی ہیں۔

روایت کے سلسلے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہمیں چند خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ اول یہ کہ بسا اوقات ہم زندگی بخش اور غیر صحت مند میں تمیز نہ کرتے ہوئے کسی پرانی روایت سے چپک کر رہ جاتے ہیں اور اس طرح جذباتیت اور حقیقت کو گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ دوئم یہ کہ ہم روایت کو غیر مبدل اور ساکن سمجھنے لگتے ہیں، یعنی ایک ایسی شے جو کسی تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ ہو مگر ایلیٹ کی نظر میں ماضی پرستی اور چیز ہے اور احساس روایت اور چیز۔ ماضی پرستی روایت سے آگہی کے مترادف نہیں ہے۔ روایت سے آگہی کا یہ مطلب بھی نہیں کہ ہم اسے صرف محسوس کریں۔ وہ روایت جس کے ساتھ مکمل آگہی اور شعور شامل نہ ہو، بیکار ہے۔ ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ ماضی میں ایسی کون کون سی چیزیں ہیں جنھیں برقرار رکھنا چاہیے اور کن کن چیزوں کو رد کر دینا چاہیے۔ ہمیں اس بات کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے کہ وہ کون سے حالات ہیں جنھیں پیدا کرنا ہمارے بس میں ہے اور جنھیں پیدا کر کے ہم معاشرے کو زیادہ صحت مند بنا سکتے ہیں۔

روایت کے تصور کا ایک پہلو یہ ہے کہ ایلیٹ اسے شخصی و انفرادی رجحانات کے خلاف استعمال کرتا ہے۔ اس طرح وہ ادیب کی شخصیت کے بجائے فن پارے کو اہمیت دیتا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک تنقید کا یہ رجحان غلط ہے جس کے مطابق ہم کسی شاعر کی تعریف اس کی شاعری کے ان عناصر کے سبب کرتے ہیں جو اس کی شاعری میں بالکل منفرد اور دوسرے تمام شعراء سے مختلف

ہوتے ہیں اور جسے ہم شاعر کی انفرادیت کا نام دیتے ہیں۔ ایلیٹ کی رائے یہ ہے کہ اگر ہم کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اس کے کلام کا وہ حصہ سب سے بہتر اور سب سے منفرد ہے جس میں سابقین اور ماضی کے عظیم شعراء نے اپنی لافانیت کو بھرپور طور پر جتایا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایلیٹ کے اس خیال کے پیش نظر سابقین کی لافانیت کو سمجھنے کے لیے ہم میں روایت کا شعور لازم ہے۔ تاہم ایلیٹ روایت کے شعور کو پچھلے شعراء کی نقالی اور مکھی پر مکھی مارنے کے مترادف نہیں سمجھتا۔ اس کی نظر میں اس قسم کی روایت بے معنی ہے۔ روایت کا صحیح احساس تاریخی شعور کے بغیر ناممکن ہے۔ ایلیٹ کا خیال ہے کہ اگر کوئی شاعر پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہنا چاہتا ہے تو اس کے لیے تاریخی شعور ناگزیر ہے۔ تاریخی شعور کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہمیں محض ماضی کے ''ماضی پن'' کا احساس ہو۔ تاریخی شعور کے معنی یہ ہے کہ ماضی کو حال میں زندہ دیکھا جائے۔ یہ شعور شعراء کو مجبور کرتا ہے کہ وہ لکھتے وقت محض اپنے عہد کو پیش نظر رکھیں۔ انھیں چاہیے کہ وہ ہومر کے زمانے سے لے کر آج تک کے یورپ کے ادب کو اور اس بڑے احاطۂ شعور میں اپنے ملک کے سارے ادب کو اپنا ہمعصر تصور کریں۔

ایلیٹ کے نزدیک شاعر کے روایتی ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے زندگی اور ادب میں ابدی و فانی دونوں قسم کے عناصر کا شعور ہو، ساتھ ہی ابدی و فانی دونوں عناصر کا اکٹھا شعور ہو۔ یہی وہ شعور ہے جس کے باعث شاعر کو اپنے زمانے کا شعور ہوتا ہے اور اسی شعور کے باعث وہ خود اپنا ہمعصر بن جاتا ہے۔ یہی وہ تاریخی شعور اور روایت کا احساس ہے جس کی مدد سے ادب کی صحیح جانچ پرکھ اور اعلیٰ تخلیق ممکن ہے۔ ایلیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ ہم کسی شاعر کو تنہا نہیں پرکھ سکتے۔ اس کام کے لیے ہمیں اسے سابقین کے ساتھ رکھنا ہوگا۔ یہ محض تاریخی تنقید کی بات نہیں ہے۔ ایلیٹ کی نظر میں یہ ایک جمالیاتی اصول ہے۔ ایلیٹ اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ جب کوئی نیا فن پارہ تخلیق پاتا ہے تو اس کا اثر ان فن پاروں پر بھی پڑتا ہے جو اس سے پہلے معرض وجود میں آچکے ہوتے ہیں۔ نئے فن پارے کی تخلیق سے پہلے پچھلے تمام فن پاروں میں ایک مثالی

نظام اور ترتیب قائم ہو چکی ہوتی ہے۔ نئے فن پارے کی تخلیق کے بعد پہلی ترتیب اور پہلا نظام بگڑ جاتا ہے۔ ہمیں نئے فن پارے کو اس مثالی نظام میں جگہ دینے کے لیے پورے نظام کی از سرِ نو تشکیل کرنی پڑتی ہے اور تناسبات، رشتوں اور فن پاروں کی اقدار کا از سرِ نو تعین کرنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں ایلیٹ کا یہ بھی تقاضا ہے کہ نئے فن پارے کو پرانے فن پاروں کے معیارات کے مطابق پرکھا جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آپ یہ بتائیں کہ نیا فن پارہ پرانے فن پاروں سے اچھا ہے یا برا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے اور پرانے کے تقابل سے دونوں کو ایک دوسرے کے معیار کے مطابق ناپا جائے۔ اگر کوئی نیا فن پارہ ایسا ہے جو پرانے فن پاروں سے کامل مطابقت رکھتا ہے تو یہ بات کافی نہیں ہے۔ دراصل یہ کوئی مطابقت ہی نہ ہوگی اس لیے کہ ایسی صورت میں یہ فن پارہ نیا نہ ہوگا اور اس لیے فن پارہ بھی نہ ہوگا۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نیا فن پارہ اس لیے قابلِ قدر ہے کہ وہ پرانوں سے مطابقت رکھتا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی مطابقت ہی اس کی قدر کا معیار ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک تاریخی شعور نفی ذات کا اصول بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن خوب سے خوب تر نہیں بنتا اور فن کا مواد ہمیشہ ایک جیسا نہیں ہوتا۔ شاعر کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ اس کے ملک کا ذہن جو خود اس کے ذہن سے بڑا ہے، ہمیشہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یہ تبدیلی اپنی ارتقائی کیفیت میں کسی چیز کو نظر انداز نہیں کرتی، ہومر یا شیکسپیئر کو بیکار نہیں سمجھتی۔ اس طرح حال میں ماضی کا وہ شعور موجود ہوتا ہے جسے خود ماضی ظاہر نہیں کرتا۔ شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے اور اپنی شاعری کے زمانے میں اس شعور کو ترقی دیتا رہے۔ محض اس طرح وہ اپنے حال کی ذات کی نفی کر سکتا ہے اور فن کار کا ارتقا اس کے مسلسل نفی ذات کے عمل میں ہے۔

ایلیٹ اپنے غیر شخصی نظریہ شاعری کو اس طرح پیش کرتا ہے

''شاعر کے پاس اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں ہوتی بلکہ ایک وسیلہ ہوتا ہے، جو محض وسیلہ ہوتا ہے نہ کہ شخصیت، جس میں تاثرات و تجربات عجیب اور غیر متوقع طریق سے ترتیب پاتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ وہ تجربات و

ں جو اس کے لیے بحیثیت انسان اہم ہوں شاعری میں جگہ نہ
ر جو شاعری میں اہمیت کے حامل ہوں وہ اس کے لیے بحیثیت
یعنی اس کی شخصیت کے لیے معمولی اہمیت رکھتے ہوں''۔

خیال ہے کہ شاعر کا ذہن محض ایک وسیلہ ہوتا ہے اور عمل تخلیق میں
جو سلفیورک ایسڈ بنانے میں، آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائڈ کے د
پلیٹینم کا ٹکڑا سلفیورک ایسڈ کے بنانے کا وسیلہ ضرور ہوتا ہے مگر وہ
اس پر اس عمل کا کوئی اثر ہوتا ہے۔

خیال ہے کہ ایماندارانہ تنقید شاعر پر نہیں بلکہ شاعری پر ہونی چا
ی ایک نظم کا تعلق تمام دوسری نظموں سے ہوتا ہے اور تاریخی شعور
ں جو شاعری تخلیق ہوتی ہے وہ ایک ''زندہ سالمیت و وحدت'' کی
ث جب ہم کسی ایک نظم پر تنقید کرتے ہیں تو دوسری نظمیں حوالہ بنتی
تی دونوں کو ایک دوسرے کے معیار کے مطابق پرکھنا چاہیے۔ یہ
(Impe نظریہ کی ایک صورت ہوئی۔ اس کی دوسری صورت شاعر
ں مضمر ہے۔ اس کے بقول بالغ اور نابالغ شاعر میں فرق اس بات
دوسرے کی شخصیت سے بڑی ہوتی ہے۔ فرق یہ ہوتا ہے کہ ای
ے زیادہ بہتر وسیلہ ہوتا ہے۔ شاعر جتنا پختہ کار ہوگا اتنا ہی اس میں
ے والا ذہن ایک دوسرے سے علیحدہ ہوں گے۔ شاعر کے ذہن م
یب اور تمثالیں، اس وقت پڑی رہتی ہیں جب تک کہ وہ تمام عناص
ایک نئی ترکیب کو جنم دے سکیں۔

ف طرف تو شخصی نظریہ شعر کو رد کرتا ہے اور دوسری طرف شعری
تے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ شخصیت و انفرادیت کا اظہار شاعری میں

خرابی پیدا کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر اپنے جذبات کے لیے اور اپنی زندگی کے مخصوص واقعات کے لیے اہم نہیں ہوتا۔ شاعری میں جذبات پیچیدہ ضرور ہوتے ہیں مگر یہ پیچیدگی ویسی نہیں ہوتی جیسی کہ اکثر انسانوں کی زندگی میں ہوتی ہے۔ شاعری میں بھونڈی غلطی یوں ہوتی ہے کہ اکثر شاعر اظہار کے لیے نئے نئے جذبات کی تلاش کرتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ نئے جذبات کی تلاش کے بجائے مانوس جذبات کا استعمال کرے اور شاعری میں ان احساسات کا استعمال کرے جو اصل جذبے میں موجود نہ ہوں۔ ایلیٹ، ورڈزورتھ کے اس تصور شعر پر بھی حملہ کرتا ہے جس کے مطابق شاعری ''سکون کے وقت جذبات کی یاد آفرینی'' (Emotions recollected in tranquillity) ہوتی ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعری کا یہ فارمولا غلط ہے کہ شاعری نہ تو جذبہ ہوتی ہے، نہ یاد آفرینی اور نہ (معنی کو مسخ کیے بغیر) سکون ہوتی ہے۔ شاعری میں کچھ عمل دخل شعور کا بھی ہوتا ہے۔ برے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ اس کا عمل وہاں شعوری ہوتا ہے جہاں اسے غیر شعوری ہونا چاہیے اور وہاں غیر شعوری ہو جاتا ہے جہاں شعوری ہونا چاہیے۔ یہ دونوں غلطیاں ایسی ہیں جن کے باعث شاعری شخصیت کا اظہار بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعری جذبات کا بہاؤ نہیں جذبات سے فرار ہے، یہ شخصیت کا اظہار نہیں شخصیت سے فرار ہے اور صرف وہی لوگ جن میں شخصیت بھی ہوتی ہے اور جذبہ بھی، یہ جانتے ہیں کہ اس فرار کے کیا معنی ہیں۔ شاعر کا شعری جذبہ ''غیر شخصی'' ہوتا ہے اور وہ اس ''غیر شخصیت'' کو حاصل نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ خود کو فن کے سپرد نہ کر دے۔ ایسے میں شاعر کو کیا کرنا چاہیے، یہ اسے اس وقت تک معلوم نہیں ہوگا جب تک کہ وہ محض حال میں زندہ رہنے کی بجائے ماضی کے ''حالیہ لمحے'' میں زندہ نہیں رہتا، جب تک کہ وہ محض یہ جاننے کے بجائے کہ کیا کچھ مردہ ہو چکا ہے۔ یہ نہیں جانتا کہ کیا کچھ اب بھی زندہ ہے۔

غیر شخصی تصور شاعری کا اظہار ایلیٹ اس شد و مد سے کرتا ہے کہ وہ نظم کی اپنی ''زندگی'' کا بھی قائل نظر آتا ہے۔ اس تصور کا بھی یہ تقاضا ہے کہ ہم شاعر پر توجہ دینے کے بجائے شاعری پر نظر

مرکوز کریں۔ اس سلسلے میں ایلیٹ کا کہنا ہے کہ

''ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم، ایک مفہوم میں، اپنا ایک زندہ وجود رکھتی ہے۔ اس کے مختلف حصوں سے جو ترکیب بنتی ہے وہ واضح سوانحی حالات کی فہرست سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ احساس یا جذبہ یا عرفان، جو نظم سے حاصل ہوتا ہے وہ اس احساس یا جذبہ یا عرفان سے مختلف ہوتا ہے، جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے''۔

اس طرح رومانوی تنقید شعر کے اس تصور کے خلاف کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہوتی ہے، ایلیٹ نے غیر شخصی نظریہ کا اظہار اتنی شدت سے کیا کہ بعد ازاں خود اس پر یہ اعتراض ہوا کہ اس نے شاعر کو ایک خودکار مشین بنا دیا ہے جس سے شاعری خود بہ خود خارج ہوتی ہے۔ تاہم اگر ہم ایلیٹ کے نظریات کا بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اس کے نظریات شعری تنقید و شعری تخلیق دونوں کے لیے نہایت مفید ثابت ہوئے۔ اس نے ایک طرف تو شاعری کو نفسیات اور دیگر معاشرتی علوم کا ایک شعبہ بننے سے بچا لیا اور اس طرح اس کی اپنی اہمیت کو واضح کیا اور دوسری طرف تخلیقی فن کاروں کو صحیح قسم کے تخلیقی و فنی شعور سے آگاہ کیا۔

پونڈ کی طرح ایلیٹ بھی استعارے کو شاعری کا اصل جوہر سمجھتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اس کے نظامِ فکر میں استعارے کی اہمیت کا احساس پونڈ کی طرح چینی خطِ تصویری سے تحریک نہیں پاتا۔ اس کے یہاں اس احساس کے محرکات فرانسیسی علامتیت پسندوں اور سترھویں صدی کے انگریزی ''مابعد الطبیعیاتی'' شعراء سے آئے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کے کلاسیکی نظریات شاعری میں سلاست کے متقاضی تھے اور اس لیے سترھویں صدی کے مابعد الطبیعاتی شعراء پر اس کا اعتراض یہ تھا کہ وہ مختلف النوع خیالات کو آپس میں زبردستی جوڑ دیتے ہیں۔ مگر ایلیٹ کی کلاسیت شاعری اسے جائز قرار دیتی ہے۔ اس نے اس اعتراض کا جواب دیا کہ ایسے مختلف النوع عناصر جنھیں شاعر کا ذہن ایک وحدت میں ترتیب دیتا ہے، شاعری میں ہر جگہ موجود ہیں۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعر کا یہ

مسئلہ ہمیشہ سے رہا ہے کہ وہ ان عناصر کو ایک وحدت میں سموے، جو بادی النظر میں مختلف النوع معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی فن کارانہ خوبی اس بات میں ہے کہ وہ سرکش مواد پر قابو حاصل کرے۔ سترھویں صدی کے شاعر ڈن (Donne) کی اس خوبی کی متعلق کہ کس طرح وہ اپنے تجربے کے دو مختلف حدود کو آپس میں ضم کر دیتا تھا، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے۔

> ''ڈن کے لیے خیال (Thougt) تجربہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ وہ اس کے نظام احساس کو بدل دیتا تھا۔ جب شاعر کا ذہن اپنے کام کے لیے پوری طرح لیس ہوتا ہے تو وہ مسلسل متفرق تجربات کو ملاتا رہتا ہے۔ عام آدمی کا تجربہ منتشر، بے ترتیب اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتا ہے۔ اس کے لیے عشق میں مبتلا ہونے اور اسپنوزا (Spinoza) کو پڑھنے یا کھانا پکنے کی خوشبو اور ٹائپ رائٹر کی آواز، ان دو تجربوں میں کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعر کے ذہن میں یہ تجربے ہمیشہ ایک ترکیب میں ڈھلتے رہتے ہیں''۔

ایلیٹ کے نزدیک دو مختلف و متفرق تجربات کو آپس میں ضم کر کے ایک نئی ترکیب میں ڈھال دینا ہمیشہ سے شاعری کی خصوصیت رہی ہے۔ گو یہ محض ''مابعدالطبیعیاتی'' شعراء کی خصوصیت نہیں ہے مگر ایلیٹ انھیں بطور مثال پیش کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ان کے یہاں ''خیالات کا براہ راست حسیاتی ادراک'' یا ''احساسات کی صورت میں خیالات کی تخلیق نو'' (A recreation of thought into feeling) ملتی ہے۔ اور یہ کام استعارے سے لیا جاتا ہے۔ دو مختلف تجربات کو ملانے والی قوت کی غیر موجودگی میں یا تو استعارہ محض کسی خیال کی بازگشت بن جائے گا، یعنی محض تشریحی کام سرانجام دے گا یا پھر جذبات کی باربرداری کرے گا یعنی محض تزئین بن جائے گا۔

غیر شخصی اظہار فن کا نظریہ ایلیٹ کے مضمون ''ہیمٹ اور اس کے مسائل'' میں ایک اور صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں ایلیٹ لکھتا ہے

''فن کی صورت میں جذبہ کے اظہار کا محض ایک طریقہ ہے اور وہ یہ کہ ''معروضی تلازمہ'' (Objective Correlative) معلوم کیا جائے۔ بہ الفاظ دیگر، کوئی معروض، کوئی صورت حال یا واقعات کا کوئی سلسلہ، جو کسی خاص جذبہ کا فارمولا بن سکے۔ اس طرح یہ خارجی حقائق جو حسی تجربے پر ختم ہو جاتے ہیں، جب بھی سامنے آئیں تو فوری طور پر وہی جذبہ پیدا ہو''۔

''معروضی تلازمہ'' (Objective Correlative) کا تصور بھی اس رومانوی تصور شعر کو رد کر دیتا ہے جس کے مطابق شاعری جذبات کا اظہار ہوتی ہے۔ ایلیٹ کا مفہوم یہ ہے کہ جذبات کا اظہار براہ راست نہیں ہو سکتا۔ شاعر اور قاری کے درمیان ''معروضی تلازمہ'' کا وجود ضروری ہے۔ ناقد کا تعلق بھی اس ''معروضی تلازمہ'' سے ہوتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ ان شعری جذبات کو محسوس کر سکتا ہے جو نظم میں موجود ہوتے ہیں۔ فرانسیسی علامت پسند بھی یہی کہتے تھے کہ جذبات کی محض تحریک کی جا سکتی ہے، ان کا اظہار براہ راست نہیں ہو سکتا۔

ایلیٹ کے اس تصور پر ایلیسیو ویواس (Eliseo vivas) ایک اعتراض کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ایلیٹ کے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر ان جذبات کو پہلے سے جانتا ہے جن کے لیے اس کی نظم معروضی تلازمہ بنتی ہے۔ مزید یہ کہ قاری میں بھی انھیں جذبات کی تحریک ہونی چاہیے جو شاعر میں موجود تھے۔ مگر بقول ویواس شاعر اپنے جذبات کو اس وقت پہچانتا ہے جب وہ انھیں الفاظ کا جامہ پہنا رہا ہوتا ہے۔ شاعر نے فی الواقعی کیا محسوس کیا، اس بات کو نظم میں اور نظم کے حوالے سے بھی جانا جا سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ خود شاعر کو بھی جذبہ کا سراغ محض نظم کی ترکیب کے ذریعے ملتا ہے۔ یہ بھی ناممکن ہے کہ قاری میں وہی جذبات بیدار ہوں جنھیں شاعر نے محسوس کیا، اس لیے کہ نظم شاعر کے اصل جذبات سے کچھ کم بھی ہوتی ہے اور کچھ زیادہ بھی۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ویواس شاعری میں ''آمد'' کے تصور کا قائل ہے۔ اور ایلیٹ شاعر

سے زیادہ شعوری کاوش کی توقع کرتا ہے۔ تاہم ان دونوں صورتوں میں ''معروضی تلازمہ'' کا تصور صحیح معلوم ہوتا ہے۔ آمد کی صورت میں، جہاں شاعر اپنے جذبات کو نظم کہتے وقت سمجھتا ہے، ''معروضی تلازمہ'' خود تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے اور لاشعوری طور پر شعری جذبہ کی مساوات بن جاتا ہے۔ آورد کی صورت میں کسی جذباتی کیفیت کے لیے معروضی تلازمہ شعوری طور پر لایا جاتا ہے۔ ویسے ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، شاعروں کو ایلیٹ کا مشورہ یہ ہے کہ وہ نئے جذبہ کی تلاش کے بجائے مانوس جذبہ کو کام لائیں اور مانوس جذبہ وہی ہوگا جسے ہم پہلے سے جانیں گے لہٰذا اس کے لیے ''معروضی تلازمہ'' تلاش کیا جائے گا۔

رہ گیا ویواس کا یہ اعتراض کہ چونکہ نظم اصل جذبے سے کچھ زیادہ اور کچھ کم ہوتی ہے اس لیے قاری میں وہی جذبات بیدار نہیں ہوں گے جنھیں شاعر نے پہلے محسوس کیا، تو اس کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا اصل جذبے سے زیادہ یا کم ہونا محض اسی وقت ممکن ہے جب کہ نظم شاعر کے جذبات کے لیے مناسب ''معروضی تلازمہ'' نہ ہو یعنی یہ کہ نظم کی صورت حال (Situation) یا واقعات کا سلسلہ شاعر کے تاثرات اور جذبات کا فارمولا نہ بن سکے خواہ یہ فارمولا شاعر کی آمد کا نتیجہ ہو یا آورد کا۔ پھر یہ بھی کہ بقول ویواس اگر نظم سے ہی اس بات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے کہ شاعر نے کیا محسوس کیا ہے تو شاعر کے اصل جذبات اور نظم کے جذبات میں عدم مطابقت، کمی یا زیادتی کا علم کیسے ہو سکتا ہے۔ ایلیٹ اس مسئلے میں بالکل واضح ہے۔ وہ صاف صاف یہ کہتا ہے کہ جو جذبہ یا احساس یا عرفان ہم نظم سے حاصل کرتے ہیں وہ اس جذبے یا احساس یا عرفان سے مختلف ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ایلیٹ کے نزدیک مسئلہ یہ نہیں ہے کہ شاعر اپنے جذبات و احساسات اور تاثرات کو پہچانتا ہے یا نہیں۔ مسئلہ صرف یہ ہے کہ آیا جن جذبات، احساسات اور تاثرات کا اظہار اس کی نظم میں ہوا ہے، اس کے لیے نظم مناسب ''معروضی تلازمہ'' ہے یا نہیں اور محض اسی مناسبت سے وہ جذبات، احساسات اور تاثرات قاری میں منتقل ہو سکتے ہیں۔

ایلیٹ کا یہ نظریہ بھی اس کے دیگر نظریات کی طرح شخصیت اور انفرادیت کے تصورات کو رد کر کے ناقدوں اور تخلیقی فن کاروں کو فن کا صحیح راستہ دکھاتا ہے۔ ناقد کی توجہ شاعر، اس کے ماحول اور اس کی ذاتی و انفرادی خصوصیات سے ہٹ کر شاعری پر مبذول ہو جاتی ہے اور تخلیقی فن کار معروضی تلازمہ کے ذریعے اپنے جذبات کی شدت سے بچ جاتا ہے اور اس طرح اپنی شخصیت کی نفی بھی کرتا ہے۔

Maghrib Ke Tanqīdi Usūl

Dr. Ṣajjād Bāqir Riẓvi

Muqtadirah Qaumī Zūban

Pākistān